







GESCHICHTE DER MALEREI

IM NEUNZEHNTEN JAHRHUNDERT



Geschichte der Malerei

im

Neunzehnten Jahrhundert



GESCHICHTE

DER

MALEREI

IM

XIX. JAHRHUNDERT

VON

RICHARD MUTHER

DRITTER BAND

MIT 442 ILLUSTRATIONEN



MÜNCHEN

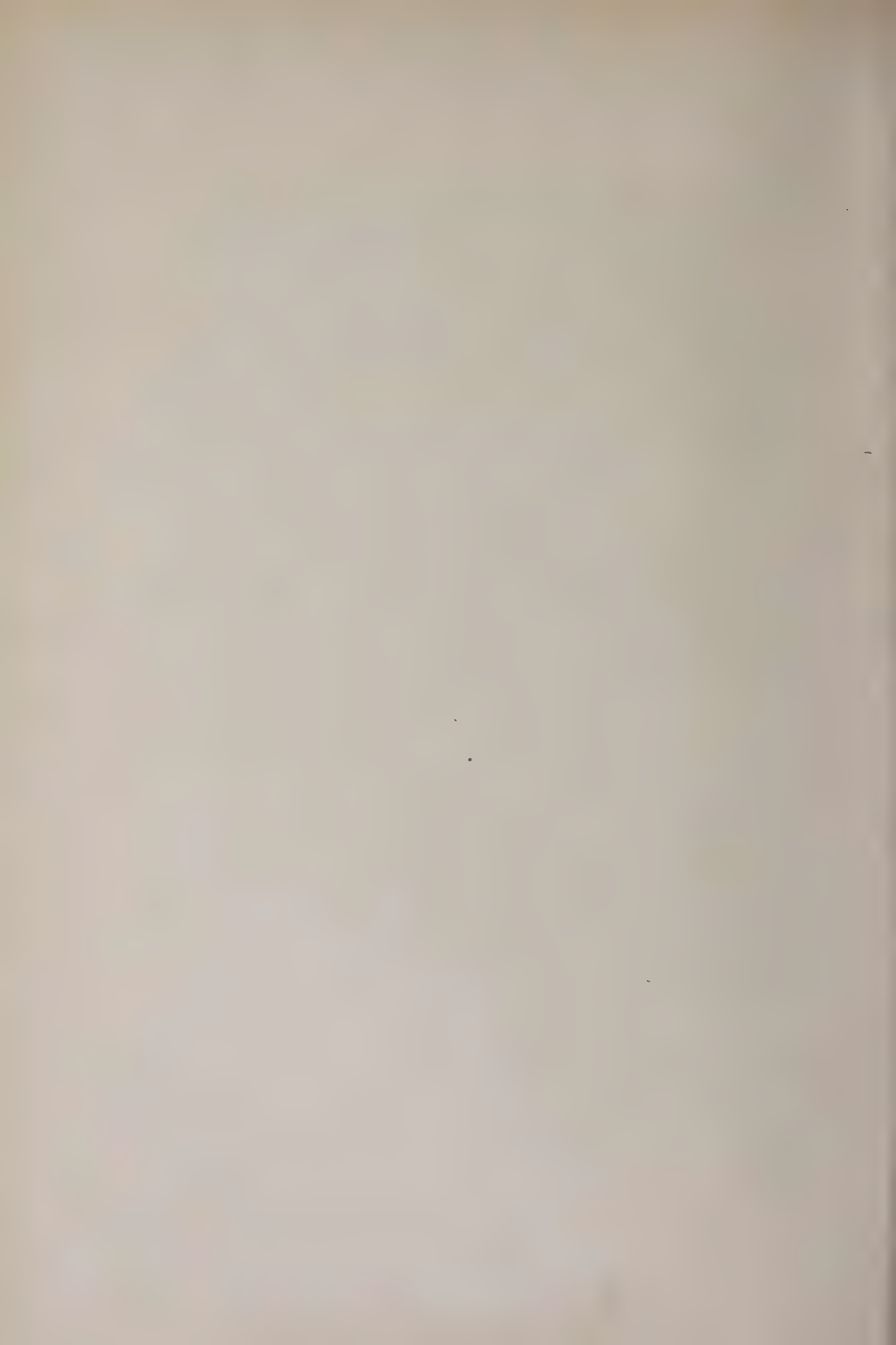
G. HIRTH's KUNSTVERLAG

1894

DRUCK VON KNORR & HIRTH, MÜNCHEN. — AUTOTYPIEN VON
OSCAR CONSÉE, MÜNCHEN.

Inhalt.





NACHDEM der »Realismus« die moderne Malerei aus der Vergangenheit in die Gegenwart herübergeleitet, der »Impressionismus« coloristisch den Bann der Galerien gebrochen und für die neuen Stoffe die selbständige Farbenanschauung begründet hatte, beginnt jetzt die künstlich zurückgedämmte Fluth modernen Lebens in ihrem vollen Umfang in die Kunst einzudringen. Eine ganze Anzahl neuer Probleme war aufgetaucht, und eine rüstige Schaar moderner Geister war bereit, sie zu ergreifen und künstlerisch zu gestalten, Jeder nach seiner Art, seinem Können, seiner individuellen Erkenntniss und Kraft. Sie hatten, nachdem die Malerei des 19. Jahrhunderts ihr eigenes Thätigkeitsfeld gefunden, nicht mehr nöthig, nach entlegenen Stoffen zu suchen. Die frische Bewältigung des eigenen Natureindrucks trat an die Stelle des retrospectiven Geschmacks, der die fertige Formen- und Farbensprache der Alten als Vocabular zur Anfertigung neuer Kunstwerke benutzte. Die Natur selbst war ein Museum prächtiger Bilder geworden. Wie eine Erleuchtung, eine neue Offenbarung der Töne und Klänge, aus denen der Maler seine Symphonien zu bilden hätte, kam es über die Künstler. Sie lernten das Malerische und Poetische im engsten Familienkreise, unter den Beeten des einfachsten Gemüsegartens finden, hatten zum ersten Mal das naive Erstaunen vor der Wirklichkeit, die Freude der schrittweisen Entdeckung, der langsamen Eroberung der Welt.

Das Pleinair stand selbstverständlich zunächst im Mittelpunkt der Bestrebungen. Nachdem man so lange nur in braunen Tönen gemalt, war die strahlende Wunderwelt des flüssigen, freien Lichtes etwas so berauschend Neues, dass mehrere Jahre lang alle Bemühungen ausschliesslich darauf abzielten, die Sonne selbst wieder zu gewinnen, das helle, klare Tageslicht an die Stelle des allein-

herrschenden, luftlosen Halbdunkels zu setzen. In dieser sonnigen, licht- und luftfluthenden Helle wimmelte es von Problemen, liessen sich immer neue Farbenakkorde entdecken. Strahlen der Sonne, die blinkend durch die Blätter der Bäume rieseln; graugrüne, staubgeschwängerte, im Sonnenschein brütende Wiesen waren die ersten, einfachsten Themen.

Das vollständige Programm lautete jedoch nicht auf helles Malen, sondern überhaupt auf Erfassen der wahrheitlichen Farbe unter strengem Verzicht auf künstliches Einstimmen in einen überkommenen Ton. Nachdem man also das Tages- und Sonnenlicht malen gelernt, war die weitere Forderung, zu beweisen, dass das Exempel des Wahrmalens auch auf jede andere Aufgabe stimme. Denn das Licht ist wohl in der Sonne weiss, aber auch im Waldesdunkel, im Mondschein, im dämmernden Raum treibt es leuchtend und farbig zugleich sein Wesen. Die Nacht, der Nebel mit seinen wogenden, hineingewebten Geheimnissen ist ebenso reich an Schönheiten, als die strahlende Welt des flimmernden Sonnenscheins. Es war wohlthuend für's Auge, nach all der Sommersonne auf Wald und Wasser, in die gedämpfte, weiche, ruhige Luft eines Zimmers zu blicken. Auf die ältere, derbere Freilichtmalerei folgt die Vorliebe für Dämmerlicht, das mehr malerische Weichheit, eine sanftere Farbenharmonie und mehr Stimmung besitzt, als das klare Licht des Tages. Man beobachtet das Halbdunkel und sucht in ihm die gesteigerte Farbe, man schaut in die Schleier der Nacht und ergeht sich in einer Dunkelmalerei, die nur aus der Schule des Pleinairismus hervorgehen konnte. Denn dieses Dunkel ist zugleich luftig, ein Dunkel, in dem es webt, lebt und athmet. Malte man früher eine Nacht, so war Alles dick und undurchsichtig, von jenem in's Gelbliche spielenden Schwarz, wozu die Firnisskrusten alter Bilder verführten. Jetzt lernte man das geheimnissvolle Nachtleben ausdrücken, die bläulich graue Atmosphäre der Dämmerung wiedergeben. Handelt es sich um Figuren im Innenraum, so malt man die Circulation der Luft innerhalb der Gruppen, das, was Correggio das Ambiante, Velazquez Respiracion nannte. Dazu tritt das Studium der künstlichen Beleuchtung: der zarten, coloristischen Reize bunter Lampions, des flimmernden Gas- und Lampenlichtes, das durch die Glasfenster der Läden strömt, vibrirend die Nacht durchzuckt und auf den Gesichtern der Menschen in grellem Schein reflectirt. Unter diesen rein malerischen Gesichtspunkten vollzog sich die allmahlige Erweiterung des Stoffgebietes.

So lang es sich um die Eroberung des Sonnenlichtes handelte, standen Schilderungen aus dem Arbeiterleben auf dem Lande und in den Städten im Mittelpunkt der Bestrebungen, weil sich an ihnen Anschauung und technische Mittel der neuen Kunst besonders erfolgreich erproben liessen. Zugleich trat die Malerei durch diese Bilder noch enger als bisher in Fühlung mit dem Pulsschlag der Zeit. In einer Epoche, wo der arbeitende Mensch als solcher, die politisch-sociale Culturbewegung in den Mittelpunkt des Interesses getreten war, musste auch in der Kunst das Arbeiterbild einen wichtigen Raum beanspruchen, und darin, dass die moderne Malerei nicht mehr gleichgültig von diesen Dingen fernblieb, liegt zugleich eine der besten Seiten ihres sittlichen Werthes. Als das Jahrhundert begann, waren nur Hector und Agamemnon kunstfähig, im Laufe der Entwicklung erwarben auch die Enterbten, die Mühseligen und Beladenen das Bürgerrecht. Vasari in der Stelle, wo er von den Madonnen des Cimabue spricht und sie mit den ältern byzantinischen vergleicht, meint fein, der florentinische Meister habe mehr »Herzensgüte« in die Kunst gebracht. Vielleicht werden die Historiker der Zukunft von der Malerei der Gegenwart das Gleiche sagen.

Die Vorliebe für die Enterbten war Anfangs sogar derart, die schlichte, rechtschaffene Proletariermalerei so ausschliesslich vorherrschend, dass man den Naturalismus, weil seine ersten, grossen Erfolge die Elenden und Verstossenen aufgesucht hatten, überhaupt ausserhalb der Armuth sich nicht vorstellen konnte und ernsthafte Kritiker in der Entdeckung des vierten Standes seine wichtigste That sahen. Selbstverständlich wäre die Armeleutmalerei als einziges Thätigkeitsfeld der neuen Kunst eine sehr einseitige Eroberung gewesen. Nicht der arbeitende Mensch allein durfte geschildert werden, das Zeitalter musste versuchen, den Inhalt seiner complicirten Lebensbedingungen gross und voll zusammenzufassen. Es begann überhaupt die lange entbehrte Schilderung des heutigen Menschen und der vom Strome des Lebens bewegten Gesellschaft. Wie Zola gleich im Beginne der Bewegung schrieb: »Der Naturalismus hängt nicht ab von der Wahl des Vorwurfs. Die ganze Gesellschaft ist seine Domäne, vom Salon bis zur Kneipe. Nur die Dummköpfe machen ihn zur Rhetorik der Gosse. Wir verlangen für uns die ganze Welt.« Alles ist zu malen: die Schmieden, die Bahnhöfe, die Maschinenhallen, die Arbeitsräume der Handwerker, die glühenden Oefen der Schmelzwerke, die officiellen Galas, die Salons, die Scenen des

häuslichen Lebens, die Cafés, Magazine und Markthallen, die Rennen und die Börse, die Clubs und die Bäder, die Restaurants mit theuern Preisen und die dumpfen Volksküchen, die Cabinets particuliers und der Chic der Premièren, die Rückkehr aus dem Bois und die Promenaden am Meeresstrand, die Bankhäuser und Spielhöllen, Casinos, Boudoirs, Ateliers und Sleepingcars, Ueberzieher, Monocles und rothe Fräcke, Bälle, Soiréen, Sport, Montecarlo und Trouville, die Hörsäle der Universitäten und das zauberische Strassengewimmel der Abende — die ganze Menschheit, welcher Gesellschaftsklasse sie angehören und welche Thätigkeit sie treiben mag, zu Haus, in den Hospitälern, in den Kneipen, im Theater, auf den Squares, in den ärmlichen Gassen und weiten elektrisch beleuchteten Boulevards. So warf die neue Kunst die Blouse ab und liess sich bald in der verschiedensten Tracht, zuletzt sogar im Smoking und Frack sehen. Das Rauhe, Rücksichtslose, das sie in der ersten Zeit gehabt und das in den zahlreichen Bauern-, Arbeiter- und Hospitalbildern seinen Ausdruck fand, wurde bis zum Idyllischen gemildert und besänftigt. Das in den ersten Jahren beliebte, überlebensgrosse Format konnte gleichfalls fallen, da es im Grunde nur aus der Concurrenz mit den Werken der Historienmalerei sich ergab. So lange jene grossen Bilder die Wände der Ausstellungen bedeckten, war eine neue Kunstrichtung, wenn sie durchdringen wollte, von vornherein zur nämlichen Grösse gezwungen. Das brauchte aber, seitdem die Historienmalerei endgültig begraben, keine Norm mehr abzugeben, man konnte zu einem kleineren, für intime Bilder geeigneteren Maassstab übergehen. An die Stelle der grellen Töne, in denen der Impressionismus geschwelgt, trat das Schummerige, Weiche, an die Stelle des Energischen, Kraftvollen das Sanfte, Milde, an die Stelle der grossen Formate das Kleine, Intime.

Das etwa ist die Entwicklung, die sich in den Jahren 1875 bis 1885 in allen Ländern Europas gleichmässig vollzog und ohne dass dabei von einer »Nachahmung der Franzosen« gesprochen werden könnte. Denn »Aehnlichkeit, ja Gleichheit des Stils und Geschmacks heisst noch nicht Abhängigkeit. Zu jeder Zeit liegen, bei räumlich oder national getrennten Schauplätzen, gewisse Darstellungsformen und Tendenzen ebenso wie Stoffe in der Luft und werden ohne äussere Berührung von mehr als Einem gefunden, ganz wie in der Wissenschaft Entdeckungen, in der Mechanik Erfindungen oft von Mehreren unabhängig gemacht werden. Jedes Zeitalter vermacht

dem Folgenden ein Erbe latenter Kräfte, fortbildungsbedürftiger Formen, beunruhigender Fragen. Deshalb ist die Unähnlichkeit von Künstlern zweier Menschenalter an demselben Ort bei engem Zusammenhang erheblich grösser, als der Unterschied gleichzeitiger an verschiedenen Orten bei völliger Unbekanntschaft. Schüler sehen Lehrern, unter deren Dach sie jahrelang gearbeitet, sobald sie sich auf eigene Füsse stellen, sehr unähnlich; Meister derselben Epoche aus verschiedenen Nationen, die nie von einander gehört, sehen einander oft zum Verwechseln ähnlich«. Diese Worte aus Justi's »Velazquez« genügen zur Entkräftung der patriotischen Befürchtungen, die aus der äussern Gleichmässigkeit der modernen Bestrebungen ein Aufgeben des Nationalitätsprincips, das Hereinbrechen charakterlosen Kunstvolapüks ableiteten.

Die Kunstgeschichte kennt keine nationalen Unterschiede in Stoffen und Technik. Die Stoffe entspringen der allgemeinen Civilisationsatmosphäre. Die technischen Errungenschaften aber sind wie alle neuentdeckten Wahrheiten Besitzthum der ganzen Welt. Jedes kunstgeschichtliche Handbuch lehrt, dass seit der Einführung des Christenthums alle grösseren, mächtigeren Bewegungen auf dem Gebiete der modernen romanisch-germanischen Welt nicht localisirt blieben, nicht auf ein Volk sich beschränkten, sondern sich ausbreitend die ganze civilisirte Welt ergriffen. Seit der altchristlichen Basilika und dem gothischen Dome waren die Stile nie Producte einzelner Nationen. Und in diesem Sinne ist auch die »neue Kunst«, die seit 20 Jahren Europa überfluthete, keine Erfindung der Franzosen, sondern eine freie selbständige Aeusserung des neuen Zeitgeistes. Nicht in Frankreich, überhaupt nicht hier und da zerstreut, in einzelnen Ländern trat ihr Geist auf, — ein einheitlicher Blutstrom sendete seine Verzweigungen nach Ost und West, nach Süd und Nord — in der Malerei wie auf andern Gebieten des Geisteslebens. In allen Literaturen tobten schon längst dieselben Kämpfe. Was man Zola bei den Parisern nannte, hiess in Russland Dostojewski, bei den Norwegern Ibsen, bei den Spaniern Echegaray, in Italien Verga. Wohl nur, weil die Franzosen in der Kunst das Volk der Initiative sind, weil sie in hervorragendem Grade das Talent besitzen, den Edelstein zu schleifen, einem Gedanken, einem Stoff erstmals die allgemeingültige, verständliche und anziehende Form zu geben, ging in der Malerei von ihnen die Revolution aus, während sie in der Literatur den Ruhm mit den Norwegern und Russen theilen.

Das Grundprincip der modernen Kunst bewirkte sogar, dass die nationalen Unterschiede jetzt weit mehr als früher sich geltend machten. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts hatte überall die Tendenz geherrscht, das Individuelle, Besondere zu unterdrücken und einer allgemeinen Regel unterzuordnen. Die Maler aller Länder bewegten sich unter dem Commando der alten Meister ganz gleichmässig wie exercirende Soldaten. Dann — nach Courbets Lehre — war der Künstler Sklave der Natur gewesen. Man wollte einen Gegensatz zum Historischen und Imitirten und fing daher mit der Natur und seinen Augen von vorne an, so objectiv, als ob das Medium der menschlichen Seele vom Uebel sei, als ob der Mensch wie ein photographischer Apparat zu sehen im Stande wäre und sich selbst bei diesem Prozess zu Hause lassen könne. Der Naturalismus bezeichnete diesem Realismus gegenüber das Freiwerden der Individualität. Auch die Impressionisten lehnten jegliches Recept ab und stützten sich auf die Natur. Aber nicht wie Courbet wollte auf Kosten der künstlerischen Persönlichkeit. Vielmehr verlangten sie von dieser so gut wie Alles. Statt die Natur in ihrer platten Realität pedantisch abzuschildern, suchte man sie in flüchtigen Momenten farbigen Leuchtens und eindringlicher Poesie ihrer Wesenheit nach zu fassen, in Momenten, wo sie die Seele des eigenartig anschauenden Künstlers besonders zu erregen verstand. Das Temperament des Malenden, das für den Realisten ein nothwendiges Uebel, eine Gefahr für die Objectivität der Schilderung, ein Hinderniss in dem Bestreben, die volle Wahrheit zu erreichen gewesen war, wurde das Bestimmende im Kunstwerk. Das Temperament aber ist Sache des Blutes. Nachahmer kann also überhaupt nur das schwache Talent werden, an dem nichts verloren ist. Die Individualität des echten Künstlers löst sich nie von der Race los. Je rücksichtsloser er seinem eigenen Temperament folgt, desto deutlicher bringt er zugleich die Volksindividualität zum Ausdruck. Aus diesen Temperamentsverschiedenheiten der einzelnen Völker entspringen allein in der Kunst die nationalen Unterschiede. Sie unter diesem Gesichtspunkt zu kennzeichnen und danach jedem Lande Platz und Provinz in der Universalkarte der modernen Malerei anzuweisen, ist die Aufgabe des folgenden Abschnittes.

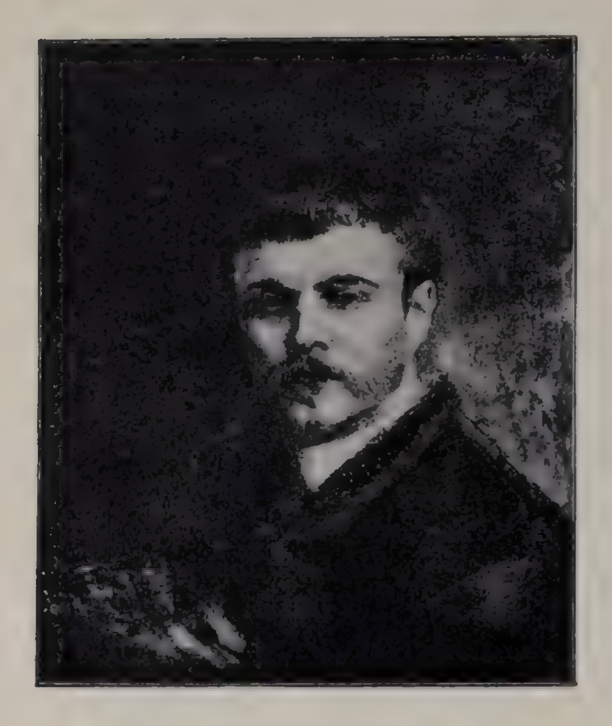


XXXIV.

Frankreich.

PARIS, das seit nunmehr hundert Jahren jederzeit die Losung für alle neuen Wendungen der gesammten europäischen Kunst ausgab, blieb noch immer an der Spitze der Bewegung: Die künstlerische Veranlagung des französischen Volkes, die hervorragende Schulung, die der Maler in Paris geniesst, befähigt ihn, jeder Wandlung des Geschmacks sofort mit Sicherheit und Leichtigkeit zu folgen. 1883, am Firnisstage des Salons, starb Manet, und schon im Vorwort, das er zu dem Katalog der nach dem Tode des Meisters veranstalteten Ausstellung schrieb, konnte Zola sagen: »Der Einfluss ist da, unleugbar und tiefer greifend mit jedem neuen Salon. Denkt Euch zwanzig Jahre zurück, ruft Euch jene schwarzen Salons in's Gedächtniss, in denen selbst die Studien des Nackten dunkel erschienen, als seien sie mit moderndem Staube bedeckt. In den grossen Rahmen badeten sich Historie und Mythologie in ganzen Lagen von Asphalt; nirgends ein Abstecher in's Gebiet der wirklichen Welt, zu dem Leben, zum vollen Lichte; kaum hier oder da eine kleine Landschaft, auf die ein Stückchen blauer Himmel schüchtern herniederzuscheinen wagte. Aber nach und nach sah man die Salons sich aufhellen, die Römer und Griechen von Mahagoni mitsammt den Nymphen von Porzellan verschwinden, während die Fluth von modernen, dem Alltagsleben entnommenen Darstellungen von Jahr zu Jahr wuchs, die Wände überschwemmte und sie mit ihren lebendigen Accenten in vollstes Sonnenlicht setzte. Das war nicht nur eine neue Zeit, das war eine neue Malerei, deren Streben nach dem vollen Lichte gerichtet war, die das Gesetz der Farbenwerthe achtete, jede Figur in voller Beleuchtung gab, auf ihrem Platze, nicht nach herkömmlicher Ueberlieferung in idealer Weise zurecht gestellt«.

Diese Wandlung angebahnt, die neuen Principien aus dem Experimentirungssaal in die Oeffentlichkeit, aus dem Salon des Refusés in den officiellen Salon eingeführt, ihnen die ersten Freunde im Pu-



Jules Bastien-Lepage.

blikum geworben zu haben, ist hauptsächlich *Bastien-Lepages* Verdienst. Was bei Manet noch experimentirend war, gewann in ihm ruhige Meisterschaft. Er ist der erste, der den kämpferischen Trotz der ungestümen Jugend überwunden und die schöne Wahrheit errungen hat. Die neue Technik war für ihn schon etwas Selbstverständliches, die natürliche Sprache, ohne die er sich nicht hätte ausdrücken können, ungezwungen, ausgewachsen, absichtslos, voll, reif und schlicht. Man hat deshalb, weil er nicht mehr zu den Bahnbrechern gehört, sondern nur die Errungenschaften Manets der Menge mundgerecht machte, die übermässige Schätzung, die ihm früher zu Theil wurde, neuerdings mit Recht auf richtigeres Maass zurückgeführt; hat einschränkend gesagt, dass er sich zu Manet verhalte wie Breton zu Millet und bei aller Unähnlichkeit doch eine Aehnlichkeit mit seinem Lehrer Cabanel habe. Wie dieser den Classicismus elegant machte, so hätte Bastien-Lepage die Rauheit des Naturalismus gemildert, dem Bauer die Nägel beschnitten und geglättet, seine Rusticität salonfähig und jolie gemacht. Degas pflegte ihn den »Bouguereau des Naturalismus« zu nennen. Doch man vergisst, dass gerade solch liebenswürdige Zugeständnisse den Principien Manets schneller, als es sonst möglich gewesen wäre, zum Siege verhalfen. Alle Formen und Ideen der Impressionisten, mit denen sich ausserhalb der Künstlerkreise noch Niemand hatte befreunden können, fanden sich bei Bastien-Lepage wieder, aber gereinigt, gemässigt, in goldenen Stil gefasst. Er folgte den Eclaireurs als der Flügelmann des Gros, das die Entscheidungsschlacht lieferte, und hat gerade in dieser Hinsicht eine wichtige kunstgeschichtliche Mission erfüllt.



Bastien-Lepage: Porträt seines Grossvaters.

Im alten Damvillers, einer ehemaligen kleinen lothringischen Festung, in einem geräumigen freundlichen Haus, das nicht von Reichthum aber von Wohlstand zeugte, war Bastien-Lepage 1848 geboren. Zwischen den ehrwürdigen, in Obstgärten verwandelten Festungsgräben trieb er sich als Bube herum. Er empfing in seiner Jugend ganz reine Eindrücke, eine Erziehung mitten in der Natur. Sein Vater zeichnete viel und hielt den Sohn dazu an — ohne ästhetische Theorien, ohne verschwommenes Ideal, ohne je das Wort Akademie oder Museum auszusprechen. Nachdem er die Schule in Verdun besucht, ging er nach Paris, um Postbeamter zu werden. Die Nachmittage zeichnete und malte er bei Cabanel. Er war Cabanels Schüler, doch nur wie Voltaire Schüler der Jesuiten war. »Mein Handwerk«, sagte er später, »habe ich auf der Akademie gelernt, meine Kunst nicht. Du willst malen was ist und man ladet dich ein, das unbekannte Ideal zu malen, die Bilder der alten Meister neu aufzuwärmen. Ich habe damals Zeichnungen von Göttern und Göttinnen, Griechen und Römern hingeschmiert, Wesen, die ich nicht kannte, nicht verstand und die mir sehr gleichgültig waren. Ich wiederholte mir zur Ermuthigung, dass das vielleicht »grosse Kunst« sei, und frage mich manchmal, ob mir nicht immer noch etwas Akademisches in den Gliedern liegt. Ich behaupte nicht, dass man nur Alltägliches malen kann, aber wenn man Vergangenes malt, soll man es wenigstens menschlich darstellen, entsprechend dem, was man um sich sieht. Es wäre so leicht, auf den Akademien das Handwerk zu lehren, ohne immer von Michelangelo, von Rafael, Murillo und Domenichino zu reden. Man würde dann später zu sich nach Hause, in die Bretagne, Gascogne, nach Lothringen in die Nor-



Bastien-Lepage: Madame Drouet.

mandie zurückkehren, würde malen, was man um sich hat, und sollte man eines Morgens nach einer Lectüre Lust haben, den verlorenen Sohn oder Priamus zu Füssen des Achilles oder etwas Aehnliches darzustellen, würde man auch solche Scenen nach seiner Art, ohne Museumsreminiscenzen, in der Umrahmung des Landes, mit den Modellen, die man um sich hat, vorführen, als hätte sich das alte Drama gestern Abend ereignet. Nur so kann die Kunst lebendig und schön sein«.

Der Ausbruch des Krieges verhinderte ihn zu seinem Glück, lange in der Akademie zu verweilen. Er trat in eine Franctireur-Compagnie ein, nahm an der Vertheidigung von Paris Theil und kehrte krank nach Damvillers zurück. Hier fand er sich und seine Eigenart. Poët und Realist zugleich, schaute er in die Natur mit jener schlichten Offenheit, die nur besitzt, wer von Jugend auf mit eigenen Augen, nicht mit denen Anderer zu sehen gelernt hat. Seine Freunde nannten ihn den »Primitiven«, und darin lag etwas Wahres, denn Bastien trat in die Kunst ein, frei von jeder Manier; wusste nichts von akademischen Regeln; traute nur seinem offenen, sicheren Auge.

So lange er zurückdenken konnte, sah er in seinem Gedächtniss nichts als Getreideleser, die sich auf die Stoppelfelder niederbeugten, Weinleser, die sich zwischen die Furchen der Weinberge vertheilten, Mäher, deren grosse Silhouette sich hell von grünen Wiesen abhob, Hirtinnen, die unter hohen Bäumen vor den glühenden Strahlen der Mittagssonne Schutz suchten, Schäfer, die im Winter unter durchlöchertem Mantel vor Kälte zitterten, Hausirer, die mit grossen Schritten die vom Sturm durchfegte Ebene durcheilten, Wäscherinnen, die lachend hinter ihrem Kübel standen unter den blühenden Apfelbäumen. Alles machte Eindruck auf ihn: ein gefährlich aus-

sehender Bettler, der eines Tages in der Nähe des väterlichen Hauses sich herumtrieb; ein Holzhacker, der unter der Last seines Bündels ächzte; ein Vorübergehender, der das frische Gras der Wiese niedertrat und im Rasen seine Spur zurückliess; ein krankes kleines Mädchen, das auf ärmlichem Feld ihre magere Kuh hütete; ein Brand, der mitten in der Nacht ausbrach und das ganze Dorf in Aufregung setzte. Das war's, was er malen wollte und das ist's, was er gemalt hat. Das Leben des lothringischen Bauern ist das Thema all seiner Bilder, die Landschaft Lothringens ihr Rahmen. Er malte, was er liebte und liebte, was er gemalt hat.



Bastien-Lepage: Sarah Bernhardt.

In Damvillers fühlte er sich als Künstler zu Hause. Er hatte sein Atelier im zweiten Stock des väterlichen Hauses, doch gewöhnlich malte er im Freien, auf der Wiese oder im Obstgarten, während neben ihm der 80jährige Grossvater die Bäume beschnitt, die Blumen goss und das Gras jätete. Die Mutter, eine echte Bäuerin, war immer mit tausend Sorgen in der Wirthschaft beschäftigt. Abends sass die ganze Familie um die Lampe vereint, die Mutter nähte, der Vater las seine Zeitung, der Grossvater hatte die grosse Katze auf dem Schooss und Jules arbeitete. Damals entstanden die intimen, mit ein paar Strichen hingeworfenen Familienscenen, die bei der Ausstellung seines Nachlasses zu sehen waren. Er kannte kein grösseres Vergnügen, als immer wieder die Porträts seiner Eltern, die alte Lampe oder das Sammetkäppchen des Grossvaters zu zeichnen. Punkt 10 Uhr gab der Vater das Zeichen zum Niederlegen.

In Paris freilich wurde Anderes verlangt. 1872 malte er, um im Salon vertreten zu sein, das merkwürdige Bild »Im Frühling«, das einzige unter seinen Werken, das noch ein wenig in conven-



Bastien-Lepage: Die Heuernte.

tioneller Auffassung befangen. Der Cabanelschüler strebt nach Wahrheit und wagt doch nicht, ganz wahr sich zu geben. Hier wie in dem darauffolgenden »Frühlingslied« findet sich noch eine Mischung von Altem, Nachempfundenem und frischem Naturalismus. Die Landschaft ist nach der Natur gemalt, die Bäuerin wahr, die Amoretten sind den alten Meistern entlehnt.

Die nächsten Jahre waren mit Concurrenzarbeiten gefüllt. Zweimal hat Bastien seinen Eltern zu Liebe um den Prix de Rome sich beworben. 1873 malte er als Preisaufgabe einen Priamus vor Achill, 1875 eine Verkündigung des Engels an die Hirten, jenes heute berühmte Bild, das auf der Weltausstellung 1878 die Medaille erhielt. Er, der später im lichtesten Pleinair schwelgte, besingt hier die geheimnissvollen Wunder der Nacht, doch die Einflüsse des Impressionismus sind schon hier ersichtlich. Die Nacht auf seinem Bilde



Bastien-Lepage: Jeanne d'Arc.

ist so dunkel wie in Rembrandts nächtlichen Visionen; aber die Farben sind nicht in Goldbraun, sondern auf einen kühlen grauen Silberton gestimmt. Und wie schlicht ist die Wirkung der göttlichen Erscheinung auf die um das Kohlenfeuer gelagerten Hirten geschildert. An die Stelle der wohlfrisirten Idealköpfe der alten Heiligenmalerei sind struppige ungewaschene Gesellen getreten, die, in Wind und Wetter aufgewachsen, Nichts von den Toilettenkünsten der Nachahmer Rafaels wissen und auch das Wunder mit der Schlichtheit elementarer Naturen aufnehmen. Schrecken, demüthiges Staunen über die himmlische Erscheinung spiegelt sich in ihren Köpfen, und der innern Erregung entspricht die einfache phrasenlose Geberdensprache der Hände. Selbst der Engel, der sich an die Hirten wendet, war ganz menschlich und einfach aufgefasst. Trotzdem oder gerade deshalb fiel Bastien mit der Verkündigung wie vorher mit dem Priamus durch. Das eine Mal erhielt den Preis der Cabanelschüler Léon Comerre,



Bastien-Lepage: Zeichnung.

das andere Mal der Gérômeschüler Josef Wencker. Es stand geschrieben, dass Bastien-Lepage nicht nach Rom gehe, und es hat ihm so wenig als 160 Jahre vorher Watteau geschadet. Bastien wäre in Italien nur für die Kunst verdorben worden. Das ihm zuträgliche Vorbild war keiner der alten Classiker, sondern die Natur von Damvillers, die grosse mütterliche Natur. Als die Schülerconcurrenzarbeiten in der Akademie ausgestellt wurden, erregte es Aufsehen, als eines Tages am Rahmen von Bastiens Verkündigung ein Lorbeerzweig angebracht war — von Sarah Bernhardt. Sarah Bernhardts Porträt wurde das berühmteste der kleinen Bildnisse, die bald Bastiens Ruhm begründeten.

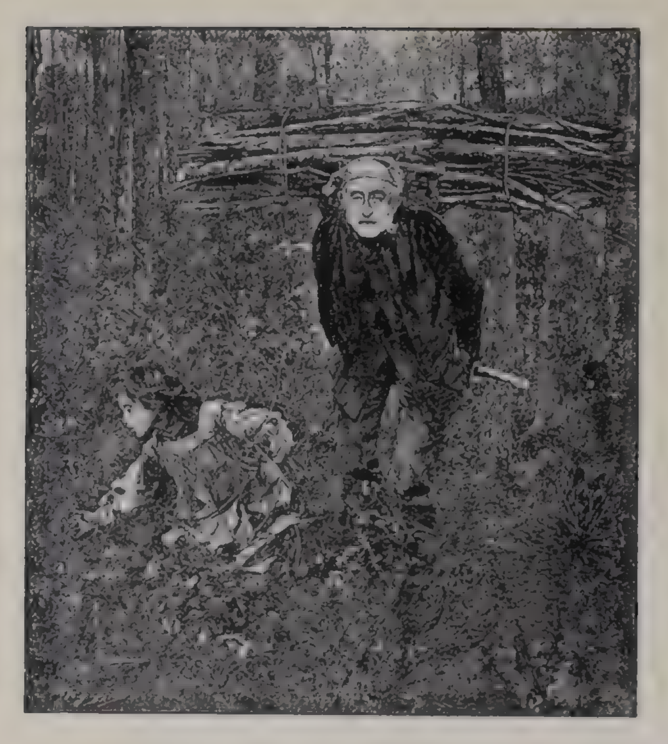
Das Porträt seines Grossvaters von 1873, das wundervolle Werk des 25jährigen, ist das erste Bild, in dem er ganz er selbst war. Der Alte sitzt in einer Ecke des Gartens, ganz wie gewöhnlich, in brauner Mütze, die Brille auf der Nase, die Arme über dem Schooss gekreuzt, die hörnerne Schnupftabakdose und ein carrirtes Taschentuch auf den Knieen. Wie ist die Pose intim, die Physiognomie denkend, die Kleidung persönlich. Auch keinen jener schwarzen Schatten, die in den Ateliers allein vorkommen, gab es in dem lichtgebadeten Garten. Alles zeigte eine Naivetät und Aufrichtigkeit, die zu den grössten Hoffnungen berechtigte. Seit diesem ersten Werk wusste man, dass Bastien ein hervorragender Porträtmaler sei, und er hielt sein Versprechen. Seine folgenden Bildnisse zeigten, dass er nicht

nur die Rusticität und das Natürliche hatte, sondern auch Charmeur war im feinsten Sinne des Wortes.

Dieser Naive, der nichts von der Geschichte der Malerei wusste und in der freien Luft mehr als in den Museen zu Haus war, kannte gleichwohl die Porträts des 16. Jahrhunderts und hatte für seine Bildnisse ein ebenso kleines Format gewählt wie das, welches Clouet und seine Schule liebte. Die Darstellung gelangt hier zu einer Tiefe der Charakteristik, die an die kleinen Perlen der Porträtmalerei Jan van Eycks gemahnt. Meist hielt er auch in diesen Werken an der hellen Beleuchtung fest. Der Art sind das Porträt seines Bruders, das der Madame Drouet, der greisen Freundin Victor Hugo's, mit ihrem sanften, müden, guten Gesicht — ein Meisterwerk von Intimität und Feinheit —, das seines Freundes und Biographen André Theuriet, das des Polizeipräfekten Andrieux und besonders das berühmte Cabinetstück unerbittlicher Wahrheitsliebe und wunderbarster Delicatesse: Sarah Bernhardt in ihrem wirren, brandfuchsigen Haar, wie sie, in eine Robe von Chinaseide von leicht ins Gelbliche übergehendem Weiss gekleidet, im Profil, auf einem weissen Pelze sitzend, prüfend eine japanische Bronze betrachtet. Die bizarre Eleganz der Tragödin, ihre wie für Donatello gemachte Schlankheit, die Nervosität, mit der sie dasitzt, ihre verrückte chinesische Frisur und dieses Profil, auf das sie so stolz ist, sind in keinem ihrer vielen Bildnisse mit der unwiderstehlichen Anziehungskraft wie in diesem kleinen Meisterwerk gegeben. In einigen anderen Porträts hat Bastien auch den Reiz dunkler Beleuchtung nicht verschmäht, so in dem Bildchen des Kunstkritikers Albert Wolff, wie er, die Cigarette in



Bastien-Lepage: Der Bettler.



Bastien-Lepage: Père Jacques.

der Hand, unter seinen Kunstschätzen am Schreibtisch sitzt. Nur Clouet und Holbein malten Miniaturporträts von solcher Feinheit. Unter den Modernen hat eine ähnliche Tiefe der Charakteristik im kleinsten Maassstab wohl nur Ingres erreicht, der überhaupt im tiefen Studium des Physiognomischen, der breiten und wie ciselirten Mache seiner kleinen Zeichnungen als Porträtist die meiste Verwandtschaft mit Bastien hat. Ein Vergleich mit Gaillard würde sehr zu Ungunsten dieses grossen Kupferstechers ausfallen, da Bastien zugleich verführerischer und vielseitiger wirkt. Es ist seltsam, wie wenig seine Porträts jene Familienähnlichkeit haben, die sonst bei fast allen Porträtisten sich findet. In seinem Streben nach eindringlicher Charakteristik verändert er je nach der Persönlichkeit auch jedes Mal seine ganze Malweise, so dass sie bald geistreich, bizarr und kokett, bald schlicht und gross, bald schüchtern, sparsam, bürgerlich wirkt.

Als Bauernmaler trat er zum ersten Mal 1878 hervor.

Im Salon dieses Jahres machte ein Werk Aufsehen von einer Wahrheit und Poesie, wie sie seit Millet nicht gesehen: die Heuernte. Es ist Mittag. Die Junisonne wirft ihre bleiernen Strahlen über die abgemähte Wiese. Das Terrain steigt langsam zum unermesslichen Horizont, wo hier und da bewegungslos ein Baum sich zum glänzenden Himmel aufrichtet. Das Grau und Grün solch grosser Ebenen . . . das ist, als ob die Mattigkeit vieler mühsamer Meilen aus ihnen aufstiege und sich schwer auf einen legte und machte, dass man sich einsam und verlassen fühlt. Nur zwei Wesen — ein Taglöhnerpaar — beleben die weite, von gleichmässigem,



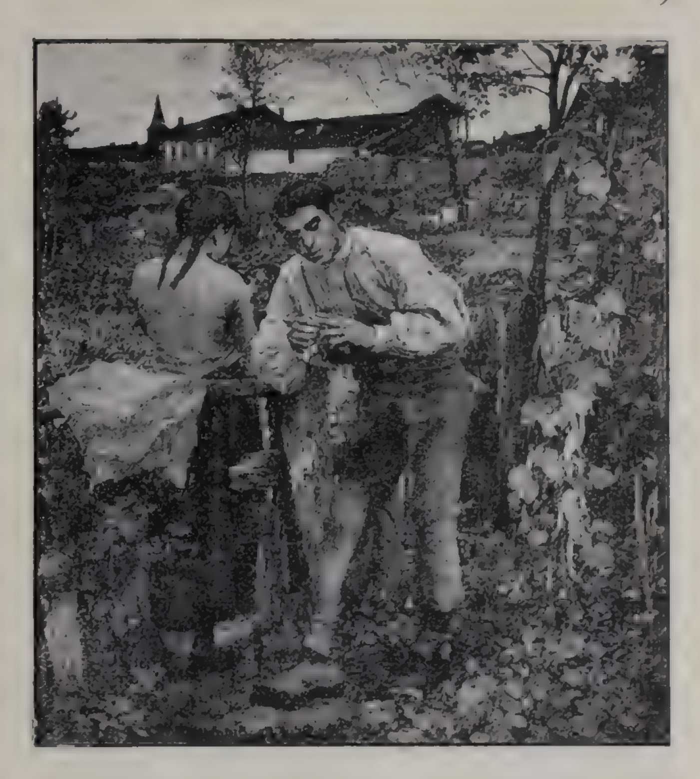
Bastien-Lepage: Das Blumenmädchen.

zitterndem Licht ausgedörrte Fläche. Sie haben zu Mittag gegessen, der Korb steht dabei, auf der Erde. Jetzt hat sich der Mann — den Hut über die Augen gedrückt — auf einem Heuhaufen zum Schlafen niedergelegt. Die Frau träumt, sitzend, müde nach langen Arbeitsstunden, betäubt durch den Glanz der Sonne, den Heugeruch und die Schwüle des Mittags. Sie weiss nicht, woran sie denkt, die Natur wirkt auf sie, sie hat Gefühle, die sie selbst kaum versteht. Sie ist sonnenverbrannt, hässlich, der Kopf vierschrötig plump, und doch liegt in diesen stumpfsinnig träumenden, nach einem mysteriösen Horizont gerichteten Augen eine grosse geheimnissvolle Poesie. Mit diesem Bilde und der darauffolgenden Kartoffelernte von 1879 hat Bastien-Lepage, der Herrliche, sich in die erste Reihe der modernen französischen Maler gestellt. Diesmal ist es Octoberstimmung. In weissem, gedämpftem Mittagslicht ruhen die sandigen, staubgeschwängerten Felder, blassbraun sind die Kartoffelstauden, blassbraun die Grashalme, staubhell die Wege, und durch diese Landschaft mit ihrem weiten Horizont, wo die Gipfel der schon halb entblätterten Bäume im Winde zittern, weht eine so grosse Luft, le grand air, wie sie nur Millet in seinen Aquarellen zu malen wusste. Mit Millet theilt er zugleich den Hauch zarter Wehmuth, der melancholisch brütend über seinen Bildern liegt. »Das Mädchen mit der Kuh«, die kleine Fauvette, jenes Kind der socialen Misère, die ihr trüb und hoffnungslos aus den Augen starrt, ist vielleicht das



Bastien-Lepage: Landschaft bei Damvillers.

rührendste Beispiel seiner schwermüthigen Wahrheitsliebe. Ihr braunes Kleidchen ist schmutzig und zerrissen, ein graues Kopftuch umrahmt ihr hungriges, krankes Gesicht. Eine öde, trostlose Landschaft mit einem erfrorenen Baum und dürren Disteln dehnt sich wie ein endloses Nirwana rings aus. Darüber ein weisslicher, licht zitternder Himmel, der Alles noch blasser macht, noch trockener und ermüdender hell, nicht ein Schimmer üppiger, gesättigter Töne, lauter hungrige, dürre Farben, und nicht ein Laut in der Luft, nicht eine Sense, die durch das Gras fährt, nicht ein Wagen, der über die Wege rasselt. Es liegt etwas Ueberwältigendes in dieser Einheit zwischen Mensch und Natur. Man denkt an die berühmten Worte Taines: »Der Mensch ist von der Erde ebensowenig zu trennen wie Thier und Pflanze. Körper und Seele werden in gleicher Weise von der umgebenden Natur beeinflusst und aus dieser Beeinflussung entspringen die menschlichen Schicksale.« Wie ein Insekt aus der Pflanze, auf der es lebt, sein ganzes Wesen, sogar seine Form und



Bastien-Lepage: L'amour au village.

Farbe zieht, so ist das Kind das natürliche Product des Bodens auf dem es steht, und alle Regungen seiner Seele spiegeln in der Landschaft sich wider.

1879 ging Bastien-Lepage noch einen Schritt weiter. Es erschien die Jeanne d'Arc, sein Meisterwerk hinsichtlich des geistigen Ausdrucks. Hier hat er verwirklicht, was ihm auf der Akademie über die Behandlung historischer Bilder vorschwebte, und zugleich ein Problem gelöst, das ihn seit seiner Jugend nicht losliess: das Hereinragen des Mystischen, des Traumes in die Wirklichkeit. Die Verkündigung, der Frühling und das Frühlingslied waren nur Etappen auf dem Wege, dessen Ziel er in der Jeanne d'Arc erreicht hat: auch historische Themen »ohne Museumsreminiscenzen, in der Umrahmung des Landes, mit den Modellen, die man um sich hat, vorzuführen, wie wenn sich das alte Drama gestern Abend ereignet hätte.« Die Localität des Bildes ist ein Garten von Damvillers genau nach der Natur gemalt, mit seinem grauen Erdreich, seinen kleinblättrigen Apfel- und Birnbäumen, seinen Gemüsebeeten und wildwuchernden Blumen. Johanna selbst ist ein verhärmtes, frommes, träumerisches Landmädchen. Jeden Sonntag ist sie in die Kirche gegangen, hat vor den alten Heiligenbildern sich in lange mystische Betrachtungen vergraben, hier hat sie reden gehört vom Unglück Frankreichs, und die bemalten Statuen der Pfarrkirche, die Schutzheiligen ihres Vaterlandes, verfolgen sie. Auch heute hat sie im Schatten der Apfelbäume Garn windend und ein Gebet murmelnd gesessen — da plötzlich hört sie himmlische



Marie Baskirtscheff: Schulknaben.

Stimmen sprechen. Die Geister des heiligen Michael, der heiligen Margaretha und Catharina, vor deren Statuen sie so oft gebetet, haben sich losgelöst vom Holze und schweben als leichte Phantome, als blasse Nebelschatten, die ebenso plötzlich wieder zu Luft zerrinnen werden vor den Augen der Träumenden. Johanna erhebt sich — zitternd, hat ihre Fussbank umgestossen und schreitet nach vorn. Den linken Arm ausgestreckt, mit der krankhaft erweiterten Pupille in's Leere starrend, steht sie unbeweglich, in Ekstase. Von allen menschlichen Ausdrücken, denen die Malerei nahen kann, ist solche mystische Verzückung vielleicht am schwersten wiederzugeben, und wohl allein mit Zuhilfenahme der Hypnose, auf die gerade durch die Experimente Charcots die Aufmerksamkeit der Maler gelenkt war, hat Bastien bei seinem Modell jenen Ausdruck weltvergessener, religiöser Schwärmerei erzeugen können, der sich in dem unbestimmten Blick der wasserblauen Augen ausspricht.

Auf die Johanna folgte »der Bettler«, die lebensgrosse Figur des hageren alten Landstreichers, der, den dicken Stock unterm Arm, von dem er bei passender Gelegenheit Gebrauch machen würde, die Dörfer abgrast und bettelnd das Vaterunser vor den Thüren spricht. Diesmal hat er an der Pforte eines einfachen Bürgerhauses geklingelt und schiebt ein grosses Stück Brod, das ihm ein kleines Mädchen gegeben, mürrisch in die umgehängte Tasche. Ein Gemisch von Ingrimm und Verachtung liegt in seinen Augen, während

er in schweren Holzschuhen schleppenden Schrittes weiter geht. Und das kleine Mädchen drinnen am Thürpfosten, das in seinem hübschen blauen Kleidchen so sauber und sonntäglich aussieht, blickt dem unheimlichen Alten verschüchtert nach.



Bastien-Lepage auf dem Krankenbett.

»Un brave homme«, Le père Jacques, wie der Meister das Bild später nannte, war gewissermassen das Gegenstück zum Vagabunden. Er kommt keuchend aus dem Wald, die Zipfelmütze auf dem Kopf, ein schweres Holzbündel auf den Schultern, während neben ihm sein Enkelchen die letzten Blumen pflückt. November ist's; die grünen Blätter sind gelb geworden und bedecken den Boden. Père Jacques sorgt für den Winter. Der Winter naht — der Tod.

Bastiens Gesundheit war nie gut gewesen und das Pariser Leben nicht geeignet, sie zu verbessern. Schlank und fein, blond, mit blauen Augen und scharfem Profil — tout petit, tout blond, les cheveux à la bretonne, le nez retroussé et une barbe d'adolescent, wie M. Baskirtscheff ihn schildert, — war er recht der Typus, den die Pariserinnen lieben. Man belagerte sein Atelier; kein Fest, zu dem er nicht geladen, keine Jury, kein Comité, wo er fehlte. Die Amateure rissen sich um seine Bilder und fragten ihn bei ihren Ankäufen um Rath. Schülerinnen strömten ihm zu. Das Pariser Leben umrauschte, die moderne Eleganz bezauberte ihn, er liebte das zuckende Leben; jubelte wie ein Kind auf Maskenbällen. Schwindsüchtige Leute sind stets sinnlich und schlürfen die Vergnügungen des Lebens in schnelleren, hastigeren Zügen. Er verliess Paris und stürzte sich in den Strudel anderer Grossstädte. Wohin er ging, aus der Schweiz, aus Venedig, aus London kam er mit Bildern und Landschaften heim. In London entstand das schöne Bild des Blumenmädchens, des zarten, bleichen Kindes, dem Hunger und Liebe früh ihre Spuren in das welke Antlitz geschrieben. Den ganzen Sommer 1882 arbeitete er ohne Unterlass in Damvillers. Er



Léon Lhermitte.

malt noch einmal seinen Heimathort — jene Landschaft von der grössten Feinheit. Auch hier ist, wie in seinen Porträts, Alles mit sachlicher Schärfe, streng wissenschaftlichem Wahrheitsdrang, in dem fast ein wenig Trockenheit liegt, gegeben. Und doch ruht ein unbeschreiblicher Zauber über dem duftigen Grün der Wiese, den zitternden jungen Bäumen und diesem stillen Weiher, der kräuselnd sich im Schein der wolkenlosen Sommersonne ausbreitet.

1883 erschien im Salon noch das wundervolle Bild »L'amour au village«. Die Braut hat am Bretterzaun Wäsche aufgehängt; da ist der Nachbarsohn von drüben herbeigelaufen, mit einer Blume in der Hand; sie hat die Blume genommen, und plötzlich drehen sich beide verwirrt den Rücken und sagen nichts. Sie lieben einander und wollen sich heirathen, aber wie ist das erste Geständniss schwer. Man beachte die Hände des Burschen, wie er verlegen die Finger dreht, die Verwirrung des jungen Mädchens, die man sieht, obwohl sie hineinblickt in's Bild, und diese Frühlingslandschaft, die so schön ist wie die Figuren, die sie umschliesst.

Ein zarter Träumer spricht — auch ihm selbst ward noch die Liebe.

Von den Damen seiner Malschule schwärmerisch verehrt, hatte er in Marie Baskirtscheff, der vornehmen jungen Russin, die seine Schülerin geworden war, als sein Ruhm eben aufging, eine theure Freundin gefunden. Es ist reizend, mit welcher Begeisterung Marie in ihrem Tagebuch von ihm spricht. »Je peins sur la propre palette du vrai Bastien, avec des couleurs à lui, son pinceau, son atelier et son frère pour modèle.« Und wie sie die andern darum beneiden! »la petite Suedoise voulait toucher à sa palette«. Mit ihr zusammen entwirft er seine Pläne für die Zukunft, und mitten aus dieser rastlosen Thätigkeit wird er abgerufen, zugleich mit ihr, die ebenfalls jung, 24 Jahre alt, starb, als ihre Bilder eben anfingen, Aufsehen zu



Lhermitte: Die Schnitter.

machen. Ein rührendes Idyll in ihrem Tagebuch erzählt, wie die an der Schwindsucht Todtkranke erfährt, dass der junge Bastien gleichfalls erkrankt und als unrettbar verurtheilt sei. So lange Marie noch ausgehen kann, geht sie mit ihrer Mutter und Tante den kranken Freund besuchen; als sie nicht mehr das Haus verlassen darf, lässt er sich von seinem Bruder die Treppen hinauf in ihren Salon tragen, und da sitzen die beiden jungen Menschen neben einander in Armstühlen und sehen das Ende ihres jungen Lebens, ihres Talents, ihres Ehrgeizes und ihrer Hoffnungen heranschreiten, erbarmungslos, unabwendbar. »Endlich! Da ist es also, das Ende aller meiner Leiden! So viel Bestrebungen, so viel Wünsche, so viel Vorsätze, so viel — — um mit 24 Jahren zu sterben an der Schwelle von Allem.«

Ihr letztes Bild zeigt sechs Schulknaben aus dem Volke, die plaudernd an einer Strassenecke stehen, und wirkt merkwürdig männlich, wenn man bedenkt, dass es gemalt ist von einem blonden jungen Mädchen, das unter mattblauen, seidenen Bettvorhängen schlief, fast nur in Weiss gekleidet ging, sich nach einem Spaziergang in rauher Witterung in Parfüms abwaschen liess und Pelze



Lhermitte: Die Heuernte.

von 2000 Francs auf den Schultern trug. Es hängt im Luxembourg, und dort kam lange Zeit jede Woche eine schwarzgekleidete Dame und weinte vor dem Bild ihrer frühverstorbenen Tochter. Sie ist am 31. October 1884, Bastien kaum ein Monat später gestorben. Das »Begräbniss eines jungen Mädchens«, wodurch er Mariens Begräbniss verewigen wollte, war die letzte Skizze, die er entwarf, sein Lebewohl an die Welt, an die prangende, lockende, webende Natur, die er so sehr geliebt, so sehr erfasst und begriffen, an die Hoffnungen, die vor seinem brechenden Blick noch ihre trügerischen Luftschlösser aufbauten. Nicht Rafaels Alter, kaum 36 Jahre, hatte er erreicht. An einem traurigen, regnerischen Abend, den 10. December 1884, nach mehrmonatlichem Siechbett, brach er zusammen. Sein Körper war abgemagert, leicht wie der eines Kindes, das Gesicht welk, nur die Augen hatten noch ihren alten Glanz.

Am 14. December wurde seine Leiche auf den Ostbahnhof gebracht. Rosen, weisser Flieder und Immortellen bedeckten den Sarg.



Roll: Der Streik.

In Lothringen, im kleinen Friedhof von Damvillers, wo unter einem alten Apfelbaum auch sein Vater und Grossvater ruhen, liegt Bastien-Lepage begraben. Die rothen Blüthen des Apfelbaums sah er so gern. Seine Bedeutung fasst Marie Baskirtscheff einfach und hübsch in die Worte zusammen: »C'est un artiste puissant, original, c'est un poète, c'est un philosophe; les autres ne sont que des fabricants de n'importe quoi à côté de lui. . . On ne peut plus rien regarder quand on voit sa peinture, parceque c'est beau comme la nature, comme la vie. . .«

Dieser zarte poetische Zug, der durch Bastien-Lepages Bilder geht, unterscheidet ihn hauptsächlich von *Lhermitte,* dem gegenwärtig gediegensten Vertreter des Bauernbildes. Auch L'hermitte war wie die meisten dieser Bauernmaler ein Bauernsohn. Er stammte aus Mont-Saint-Père bei Château-Thierry, einem ruhigen alten Städtchen, von dessen grossem Calvarienberg man eine baufällige gothische Kirche und die moosbewachsenen Dächer strohgedeckter Häuser sieht. Sein Grossvater war Weinbauer, sein Vater Schulmeister. Er selbst



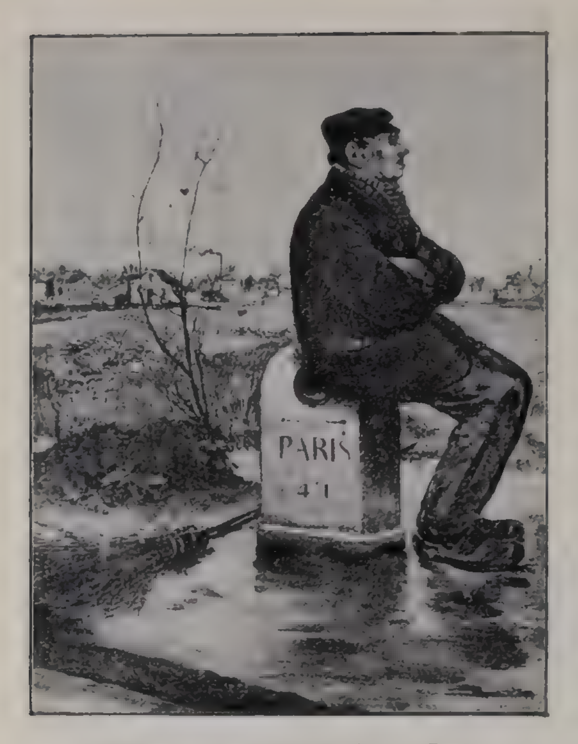
Roll: Die Kuhmelkerin.

arbeitete mit auf dem Acker und malte wie Millet später, was er in der Jugend gethan. Schnitter auf dem Felde, Bäuerinnen in der Kirche, junge Frauen, die ihre Kinder stillen, Bauern bei der Arbeit oder während der Mittagsruhe, dazwischen meisterhafte Aquarelle, Pastelle und Kohlenzeichnungen, 1888 die hübschen Illustrationen zu André Theuriets »Vie rustique«, die Decoration eines Saales der Sorbonne mit Darstellungen aus dem Landleben, in der spätern Zeit zuweilen Bilder aus andern Lebenskreisen, wie der Fischmarkt von St. Malo, die Vorlesung in der Sorbonne, die musikalische Soirée, zuletzt als Zugeständniss an die religiöse Richtung der letzten Jahre ein Christus, der in einem Bauernhaus einkehrt — waren seine hauptsächlichsten Werke. Er hat sein Atelier in der Rue Vaquelin in Paris, bringt jedoch die meiste Zeit in seinem Geburtsdorf zu, wo er ruhig und einfach mit den Bauern lebt. In dem grossen Glasatelier, das er hier im Garten seines väterlichen Hauses erbaute, entstehen seine meisten Werke, die durchgängig zu den robustesten Erzeugnissen des modernen Naturalismus gehören. Während Bastien-Lepage durch eine gewisse Weichheit des Gefühls dazu geführt wurde, mehr die Schwachen als die Starken, weniger Männer als Greise, Kinder und Frauen zu malen, zeigt Lhermitte den Bauer in seiner ganzen Rusticität. Er kennt das Land und die Arbeiten des Feldes, die die Hände schwielig, die Gesichter braun machen, und hat davon streng objectiv in grossem, sculpturalem Stile erzählt. Bastien-Lepage neigt zu Verfeinerung und poetischer Zartheit, bei Lhermitte ist Alles klar, präcis, nüchtern wie das fahlhelle Tageslicht.



Roll: Mädchen und Stier.

Alfred Roll war in Paris selbst geboren, und der Strassenarbeiter von Paris ist der Hauptheld seiner Bilder. Aehnlich wie Zola in seinen Rougon-Macquards, setzte er sich das Ziel, das soziale Leben der Gegenwart in einem grossen Bildercyklus zu fixiren: der Streik, der Krieg, die Arbeit. In allen diesen Werken fragt er nicht nach malerischen Reizen, sondern stellt den Vorgang dar, so treu er kann, so ehrlich und sachlich, wie es nur möglich ist. Man hat vor seinen Bildern den Eindruck, als ob man vom Fenster auf eine bewegte Scene in der Strasse herabblickt. Den grobhändigen, derbknochigen Stoffen entspricht die breite, plebejische Mache. Den Anfang machte 1875 das Colossalbild der Ueberschwemmung von Toulouse. Ueber die weite Wasserfläche des Ueberschwemmungsgebietes ragen die Dächer kleiner Bauernhäuser empor. Auf das eine hat sich eine Gruppe von Landleuten geflüchtet und erwartet einen Nachen, der von fern herankommt. Eine junge Mutter rafft ihre



Raffaelli: Im Weichbild von Paris.

letzte Kraft zusammen, um ihr bebendes Kind zu retten. Daneben sitzt eine Greisin in stumpfer Gleichgültigkeit. Ganz vorn schwimmt ein Stier, der wild aus dem Wasser herausbrüllt. Der Einfluss von Géricaults Floss der Medusa ist ersichtlich, doch wie viel sachlicher und schlichter ist hier der Kampf um das Leben dargestellt, als der noch im Classicismus befangene grosse Romantiker es vermochte. Die verheerende Macht der Wassermassen konnte in ihrer elementaren Wirkung nicht wuchtiger geschildert werden, als durch diesen Stier, der mit seiner Riesenkraft um's Leben ringt.

Technisch gehörte dieses Bild noch der ältern Phase des Malers an. Es hatte im Colorit, auch der nackten Figuren, noch die schmutzige Schwere der Bolognesen. Dieses Band, das ihn mit der Courbetschule verknüpfte, war gelöst, als er 1880 — wohl unter dem Einfluss von Zolas Germinal, den »Streik der Bergleute« malte. Die strenge Sachlichkeit, die durch Zolas Schilderungen aus dem Leben der Grubenarbeiter geht, findet sich auch in diesen zerlumpten und verhungerten, mit dem Kohlenstaub der Arbeit bedeckten Gestalten, die zum Aufruhr bereit in wilder Verzweiflung vor dem Fabrikgebäude sich sammeln. Das fahle Grau eines regnerischen Novembermorgens liegt darüber. 1887 malte er den Krieg, den Krieg der Neuzeit, der nicht den einzelnen Mann auf den andern hetzt, sondern mit wissenschaftlicher Exaktheit grosse Massen manövriren lässt, die sich vernichten ohne sich zu sehen, den Krieg der Neuzeit, der den Luftballon, die optische Telegraphie und alle Entdeckungen der Wissenschaft sich dienstbar machte. »Die Arbeit« war das letzte Bild des Cyklus. Da hantirten sie in der heissen, staubigen Pariser Luft mit Sandsteinen aller Grössen. Man sah,



Raffaelli: Feierabend.

lebensgross auf lebensgrossen Figuren, die Schweisstropfen auf den apathischen Gesichtern, die Flicken auf den Hosen und Blousen. Wer als Kunst nur gelten lässt, was fein und zart ist, wird diese Bilder also brutal finden; wen es freut, die Kunst in engem Zusammenhang mit der Zeit zu sehen, wie sie einmal geartet, kann Alfred Rolls grossen Epopöen der Arbeit den Werth künstlerischer Urkunden ersten Ranges nicht absprechen.

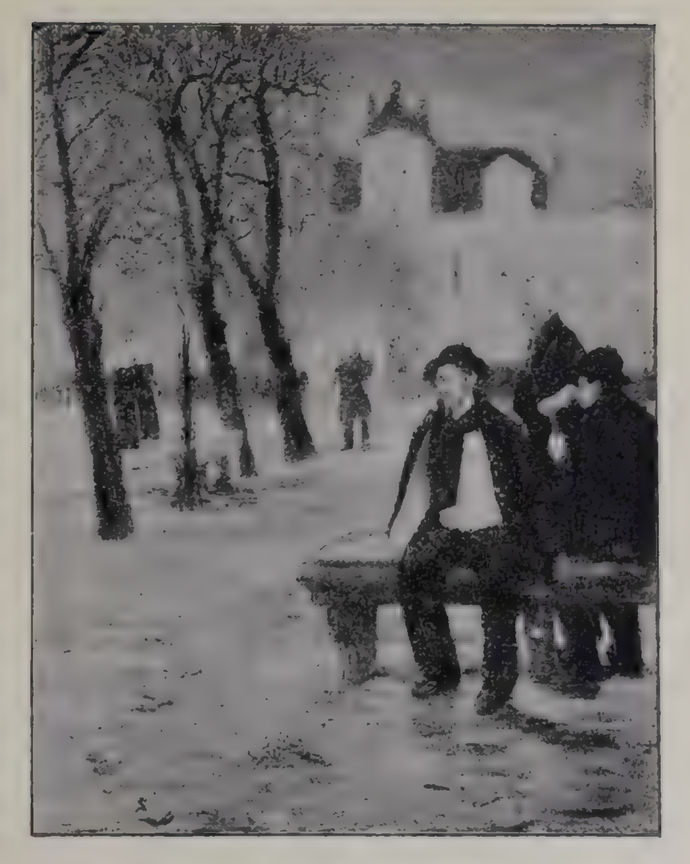
Feineren Lichtproblemen ging er besonders in einigen idyllischen Sommerscenen nach, in denen er es liebte, lebensgrosse Stiere und Kühe auf der Wiese und in Gesellschaft eines Mädchens zu malen, das bald als Kuhmagd, bald als Nymphe gedacht ist. Der Art war 1888 die »Frau, die eine Kuh gemolken hat« und mit dem gefüllten Milcheimer über die sonnendurchglänzte Wiese nach Hause geht. Rings ein kosendes Licht, eine sanfte, von leichten Reflexen geschwängerte Atmosphäre, die sich leicht auf die Formen legt und sie mild übergiesst. Eine noch raffinirtere Lichtstudie 1889 nannte sich der »Sommer«. Die fahlen Sonnenstrahlen rieseln durch die wehenden Blätter der Bäume und ergeben ein anmuthiges Spiel feiner Töne auf dem nackten Körper des jungen Weibes und dem glänzenden Fell des Stiers.

Auf einem Landstrich, der nicht mehr die Stadt und noch nicht das Land ist, im Weichbild von Paris, siedelte *Raffaelli,* vielleicht der geistreichste der Naturalisten, sich an. Er malte den Arbeiter, den Vagabunden, die Unruhe des Mannes, der nicht weiss, wo er essen und schlafen wird; den kleinen Hausbesitzer, der Alles hat, was er braucht, den vom Unglück mitgenommenen gescheiterten Menschen, dessen einzige Passion noch die Schnapsflasche ist — sie



Raffaelli: Der Grossvater.

alle inmitten der melancholischen Landschaft rings um Paris, mit ihrem spärlichen noch werdenden Terrain und ihren grossen geraden Wegen, die sich trostlos am Horizont verlieren. Théophile Gautier hat irgendwo geschrieben, dass die Geometer die Landschaften verderben. Lebte er heute, würde er im Gegentheil finden, dass diese eintönigen schnurgeraden Wege der Landschaft eine seltsame melancholische Grösse geben. Man erinnert sich der Stelle in Zolas Germinal, wie Etienne und Suwarin, die beiden Socialisten, Abends schweigend am Rande eines Canals entlang gehen, der, senkrechte Baumstämme zur Seite, mehrere Meilen entlang geometrisch abgezirkelt durch eine monotone Flachlandschaft führt. Nur ein paar niedrige, einzeln stehende Häuser unterbrechen die gerade Linie des Horizonts, hier und da taucht in der Ferne ein Mensch auf, dessen kleine Silhouette sich kaum merklich über den Boden erhebt. Raffaelli hat die jungfräuliche Schönheit dieser Orte, die stummklagende Sprache armer Gegenden, die sich müd unter spleenigem Himmel ausdehnen, zuerst begriffen. Er ist der Maler der armen Leute und der grossen Horizonte, der Historiker und Dichter der Menschheit, die in der Nähe grosser Städte lebt. Da sitzt ein Rentier oder Ladenbesitzer vor seiner Hausthür, dort eilt ein Hausirer oder Austräger über's Feld; dort irrt der Hund des Lumpensammlers hungrig um ein einsames Gehöft. Bald sind die weiten Landschaften belebt von den Fabriken, Wasserleitungs- und Gaswerken, die den Riesenkrater von Paris speisen. Bald liegt Schnee, Skelette von Bäumen



Raffaelli: Die Reconvalescenten.

stehen den Fahrweg entlang, ein Fuhrmann schreit: hü, die schweren Arbeitsgäule, von wollenen Decken bedeckt, zittern, der Eindruck grosser Kälte durchschüttelt dich bis auf die Knochen. Erst ein längerer Aufenthalt in England milderte ein wenig Raffaellis Herbigkeit. Er bekam eine Vorliebe für die blonde Atmosphäre und das graziöse Grün der englischen Natur. Statt in starrenden Schneescenerien gefiel er sich in zarten Frühlingslandschaften. Das arme Terrain erscheint nicht mehr so rauh und unwirthlich, sondern rührend in seiner sanft ruhigen, bläulichen Atmosphäre. Auch die wilden Wesen mit verhungerten Augen, die auf seinen ersten Bildern umherirrten, wurden milder und resignirter. Der Grossvater, in Holzschuhen und Blouse, führt sein Enkelchen an der Hand, an dem ersten, schüchtern aufspriessenden Grün entlang. Alte Männer sitzen still im Garten des Armenhauses und lassen sich von den Strahlen der Sonne bescheinen. Die Leute klappern nicht mehr vor Frost in abendlichen Novembernebeln, sondern athmen froh die weiche Luft glücklicher Frühlingsmorgen.

Seit 15 Jahren ist Raffaelli der Meister dieses eng umgrenzten Gebietes, über das er seine Eindrücke in ganz persönlicher Sprache aufzeichnete, einem Stil, für den er selbst in einer seiner Broschüren die Bezeichnung »Caracterisme« erfand. Und vergleicht man die kostümirten Modelle auf den Bildern der vorigen Generation mit Raffaellis Menschen, so versteht man das Treffende dieses Schlagwortes. Raffaelli ist ein grosser Charakteristiker, am



Giuseppe de Nittis.

allerschneidigsten wohl in den Illustrationen, die er für die Revue illustrée zeichnete. Geistreiche Caricaturen auf Theateraufführungen wechseln mit den grotesken Gestalten der Heilsarmee. Doch am meisten fühlt er sich in seinem Element, wenn er in die Schrecken des nächtlichen Paris eintaucht. Die Typen, die er geschaffen hat, leben, sie begegnen dir auf Schritt und Tritt, irren auf den Boulevards umher, in den Cafés wie draussen vor der Stadt und verfolgen dich mit ihren Blicken des Elends, des Lasters, der Drohung.

Giuseppe de Nittis, der zum Pariser gewordene Italiener, ein suchender, kühner, nervöser Geist, war der erste Gentilhomme des Impressionismus, der erste, der von der groben Proletariermalerei zu koketten Bildern aus den vornehmen Stadttheilen überging und durch die delicate Würze seiner Bilder auch das weitere Publikum mit den Principien des Impressionismus versöhnte.

»Es war ein Novembermorgen. Kalt war er allerdings, der Morgennebel, dafür aber auch duftig wie dunstgewordener Schnee. Drüben in den volkreichen, zusammengezwängten, russigen Stadttheilen, im handel- und gewerbetreibenden Paris, gibt es diesen Frühnebel nicht, der sich in den breiten Strassenzügen festsetzt; die Hast des Erwachens, das Kreuz- und Querfahren der Bauernwagen, der Omnibusse und schwer hinrasselnden Lastwagen haben ihn zu schnell zertheilt, zerzaust und zerstreut. Jeder Vorübergehende trägt ihn im abgeschabten Ueberzieher, im fadenscheinigen Halstuch mit fort, oder zertheilt ihn mit den plumpen Handschuhen. Er sickert in die schauernden Blousen, in die Regenmäntel der arbeitenden Armuth, er vergeht unter dem heissen Athem der vielen, die eine schlaflose oder durchzechte Nacht hinter sich haben, wird eingesogen von den Hungernden, dringt in die frischgeöffneten Kaufläden, in die düsteren Hinterhöfe und qualmt die Treppen empor, an Geländern und Wänden hinrieselnd bis hinauf in die ungeheizten Dachstuben. Deshalb bleibt denn auch draussen so wenig davon zurück.

In dem raumverschwenderischen Prachtviertel von Paris aber, auf den breiten mit Bäumen bepflanzten Boulevards und den menschenleeren Quais, lagerte der Nebel noch unversehrt Schicht auf Schicht, wie ein Gewoge von durchsichtigen Wollflocken, in dem man sich so abgeschieden, so geborgen, ja fast in Luxus gebettet fühlte, denn die träg aufgehende Sonne am fernen Horizont ergoss schon einen milden Purpurschimmer, und in dieser Beleuchtung glänzte der haushohe Nebel wie ein Musselinstoff auf Scharlach ausgebreitet«.



De Nittis: Die Pariser Rennen.

Dieser Anfang von Daudets Nabab gibt wohl am ehesten die Stimmung, die Giuseppe de Nittis' Pariser Landschaften erwecken. De Nittis war 1846 in Barletta bei Neapel geboren und aus armen Verhältnissen hervorgegangen. 1868, 22 Jahre alt, kam er nach Paris, wo Gerôme und Meissonier sich seiner annahmen. Der Verkehr mit Manet führte ihn seinem Stoffgebiet zu. Er wurde der Maler des Pariser Strassenlebens, wie es in der Nähe der Quais sich abspielt, der Maler des Nebels, des Rauches, der Luft. Die Salons von 1875 und 76 enthielten seine ersten Bilder, die Place des Pyramides und die Ansicht des Pont Royal, feine Nebelstudien mit zitternder grauer Atmosphäre, aus der elegante kleine Figürchen ihre verschwimmenden feinen Silhouetten abhoben. Seitdem stand er im Mittelpunkt des Pariser Kunstlebens. Er betrachtete Alles, sah Alles, malte Alles. Ein Stück der Boulevards, die Place de la Concorde, das Bois de Boulogne, die Pferderennen, die Champs Elysées,



De Nittis: Place de la Concorde.

bald am Tage mit den blühenden Kastanien, den in allen Farben blühenden Blumenbeeten, den rauschenden Springbrunnen, den graziösen Schönen und den leichten Carossen, die zwischen dem Triumphbogen, dem Obelisken und Tuileriengarten wogen, bald am Abend, wenn weisse und bunte Lichterguirlanden blendend durch die dunkeln Bäume schimmern. De Nittis hat alle atmosphärischen Stimmungen interpretirt. Er packte das Ungreifbare, Vibrirende des Nebels, den Staub des Sommers wie die Regenschauer der Dezembertage. Er athmete die Atmosphäre gleichsam mit den Augen ein und fühlte genau ihre grössere oder geringere Schwere. Das grosse Publikum gewann er durch seinen exquisiten Sinn für weibliche Eleganz. Von wunderbarem Reiz sind die Figuren, die seine Place des Pyramides, die Place de la Concorde, den Quai du Pont Neuf beleben: Damen in den kokettesten Toiletten, Herren, die plaudernd an einem Zeitungskiosk lehnen, Blumenmädchen, die Sträusse anbieten, Müssiggänger, die nachlässig die auf der Brücke ausliegenden Bücher durchstöbern, Bonnen mit kurzen Röcken und breiten Bändern, vornehme Knaben mit Spielreifen, kleine Mädchen mit der Bewegung



Heilbuth: Im Grünen.

der grossen Dame. Seit Gabriel de Saint Aubin hatte Paris keinen treueren Beobachter. »De Nittis, sagte 1876 Claretie, malt uns das moderne französische Leben wie der Abbé Galliani, der geistreiche Italiener, das Französische sprach, d. h. besser als wir.«

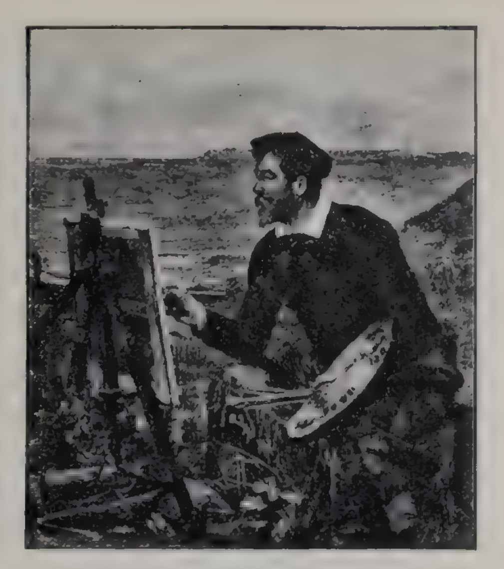
Den Höhepunkt seines Könnens bezeichneten seine letzten Bilder aus England. Man kennt die Londoner Novembernebel, die schwarz wie die Nacht über der Stadt lagern, so dass Mittags Gaslicht brennt, Nebel, die einem den Athem nehmen und die nächsten Häuser wie in dunstige Florschleier hüllen. Solche Dinge waren geschaffen für de Nittis' Pinsel. Er trieb sich herum im Qualm der City, beobachtete die Eleganz der Season, das Gewühl der Fracht- und Personenwagen auf den Londoner Brücken, das Wogen und Treiben des Menschenstromes in Canon-Bridge, das ungeheure, von Rauch und Nebel umflorte Panorama des Hafens, das vornehme Westend mit seinen breiten Strassen und prachtvollen Clubhäusern, den stillen, grünen Squares und einfachen Palästen; er studirte die dicke, räucherige, in wallende Geistergestalten zusammengeballte Nebelluft, die merkwürdigen Lichteffekte, wenn plötzlich ein frischer



Aublet: Musikalische Unterhaltung.

Windstoss die schwarzen Wolken verdrängt. Und wieder accomodirt sich sein Auge sofort dem neuen Milieu. Nicht nur der heitere Glanz von Paris, auch London mit seiner dicken Atmosphäre, dieser Mischung von gelbem feuchten Nebel und grauem Rauch hatte in Giuseppe de Nittis einen unvergleichlichen Maler. Piccadilly, National Galery, der Tunnel von Charring-Cross, Green-Park, die Bank von England, Trafalgar Square sind verschiedene Proben dieser englischen Studien und sagten selbst den britischen Malern, dass keiner von ihnen die neblige Atmosphäre Londons so wie dieser durchreisende Tourist begriffen hatte. Westminster und Canon-Bridge, zwei spleenig düstere Symphonien in Aschgrau, enthalten vielleicht das Höchste, was de Nittis an Luftmalerei leistete.

Ferdinand Heilbuth, in Hamburg geboren, aber naturalisirter Franzose, nahm auf Stevens folgend, den Cultus der Pariserin von Neuem auf und erscheint, da er die Errungenschaften des Impressionismus sich in sehr gefälliger Weise zu Nutzen machte, mit Stevens verglichen leichter, duftiger, graziöser. Er malte Scenen am Wasser, Scenen auf dem Rasen oder vor Schlossplätzen und setzte in diese Landschaften junge Damen in eleganter Sommertoilette. Besonders gern stellte er sie dar, wie sie in weissem Hut, weissem oder perlgrauem Kleid mit schwarzem Gürtel und langen schwarzen Handschuhen vor einem hellgrauen Flusse auf gefälltem Baumstamme sitzen, an den sie den Sonnenschirm gelehnt haben. Der Duft der Atmosphäre verbindet sich mit dem keuschen Weiss der Kleidungen



Ulysse Butin.

und dem frischen Grün der Landschaften zu äusserst feinen Akkorden. Seine Bilder sind kleine Watteaus des 19. Jahrhunderts von ebenso discreter wie pikanter Wirkung.

Nach Heilbuths Tode ist *Albert Aublet*, der früher bluttriefende Historien erzählte, der Lieblingsmaler der jungen Mädchen geworden, die in seinen Bildern eine graziöse Uebersetzung ihrer Schönheit finden. Wenn er den Componisten Massenet malt, wie er von Blumen und schönen Frauen umgeben am Flügel sitzt, wenn er das Treiben der eleganten Welt am Strand eines Modebades schildert, wenn er junge Damen Rosen pflücken, in hellem Kleid zwischen grünem Gesträuch und gelben Blumen sinnend dahinwandeln oder in weissem Bademantel in die See gehen lässt — so ist das Alles zwar weder tief noch besonders kunstvoll, aber liebenswürdig und reizvoll, hell und lustig und frisch.

Jean Béraud, ein weiterer Interpret der Pariser Eleganz, hat das Licht der Theater, die nackten Schultern von Tänzerinnen, die Fräcke alter Herren, die Abendstimmung der Boulevards, die Geheimnisse des Café anglais, das Treiben in Montecarlo und die Rampen der Café-concerts zu zahlreichen Bildern verarbeitet. Ein Maler für Maler ist er ebenfalls nicht. Man möchte weniger ölige Schwere, eine keckere, zu dem leichten Inhalt mehr passende Freiheit der Ausführung und dafür gern auf genrehafte Züge verzichten, von denen Béraud noch heute nicht lässt. Aber seine Illustrationen sind sehr geistreich.

Uebrigens wäre es unmöglich, die Maler nach weiteren Specialitäten zu gliedern. Man kann Individuen nicht in Kategorien bringen, so wenig es möglich war zur Zeit der italienischen Renaissance, als der Maler sich gleichzeitig mit Bildhauerei, Architektur und Kunstgewerbe beschäftigte. Die grossen Künstler mauern sich nicht in einen engen Raum der Beobachtung ein. Dem Atelier entrissen und der Natur wiedergegeben, suchen sie wie in den besten Zeiten



Butin: Am Strande.

der Kunst das Leben so weit nur möglich zu erfassen. Eine einfache Aufzählung, wie sie der Zufall ergibt und die, ohne Vergleiche zu suchen, jedem Talent seine Unabhängigkeit wahrt, erscheint daher richtiger als eine systematische Gruppirung, die doch nur künstlich — durch Wortspiele — zu erzielen wäre.

Der verstorbene *Ulysse Butin* liess sich am Strande des Kanals häuslich nieder und malte das Fischerleben von Villerville, einem kleinen Küstenort in der Nähe von Honfleur. Derbe, grobknochige Gesellen ziehen ihre Netze über den Strand, tragen schwere Anker nach Hause oder liegen bei Sonnenuntergang rauchend auf den Dünen. Die Strahlen des Abendrothes spielen auf ihren Kleidern; die Nacht sinkt herab, tiefes Schweigen ruht über der Landschaft.

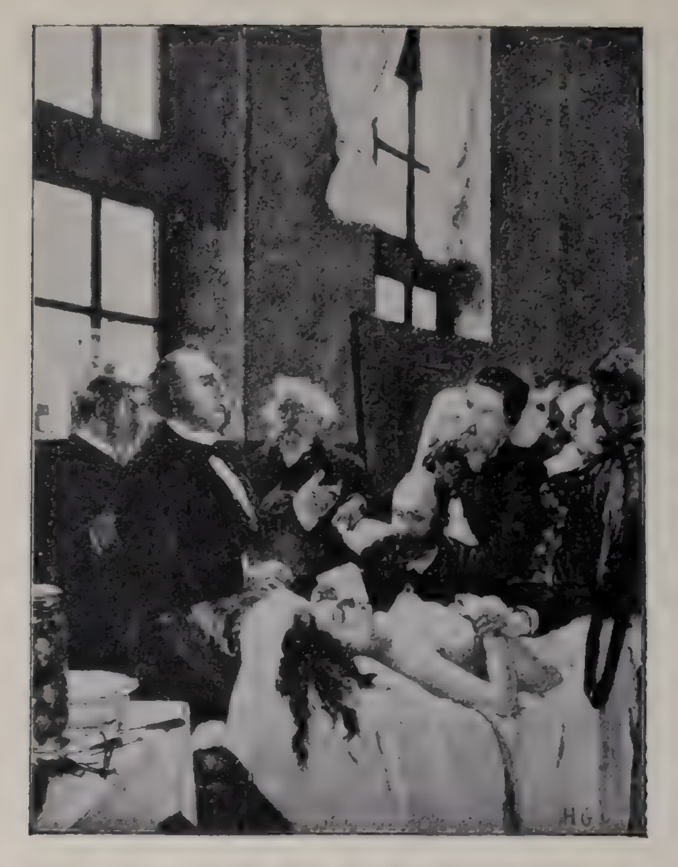
Edouard Dantan hat mit Vorliebe das Innere von Bildhauerateliers gemalt: Topfdreher, Gipsgiesser oder Marmorarbeiter, deren graue Kittel sich delicat von den hellgrauen Wänden der von zartem, hellen Licht durchflossenen Arbeitsräume abheben. Besonders reizend war 1887 der »Gipsabguss nach der Natur«: im Mittelpunkt ein sehr natürlich gestellter weiblicher Akt, rings eine gleichmässige feine Atmosphäre, die sich mild auf die Formen des Mädchens legte und sie sanft übergoss.



Dantan: Gipsabguss nach der Natur.

Henri Gervex, das enfant gâté der zeitgenössischen französischen Malerei, setzte sich, nachdem er anfangs (Bakchantin des Luxembourg, Frau mit der Maske, Rolla) mit wenig Erfolg das Gebiet der weiblichen Nacktheit kultivirt, später in den Hörsälen der Universitäten fest und gab durch sein Bild des Dr. Péan in der Salpetrière den Anstoss zu den vielen Krankenhausbildern, chirurgischen Operationen u. dgl., die seitdem den Salon überschwemmten. Den Oberkörper entblösst, die Lippen halb geöffnet, liegt die Patientin in Narkose; der Assistent Péans zählt ihre Pulsschläge. Die Hörer sind ganz bei der Sache. Das Licht fällt ruhig und klar in den Raum. Alles ist einfach, ohne Aengstlichkeit, mit sicherer Ruhe gesagt.

Duez trat, nachdem er seinen ersten Erfolg 1879 mit einem grossen religiösen Bilde, dem im Luxembourg befindlichen Triptychon des heil. Cutberth gehabt, später mit Thierbildern, Landschaften, Porträts oder eleganten Darstellungen aus dem Café und Strandleben auf den Schauplatz. Unter den Händen von so milden und behaglichen Geistern wie Friant und Goeneutte gerieth der Naturalismus bis ans Weinerlich-Zimperliche, und mit noch grösserem Erfolg kam *Dagnan-Bouveret* in einer Reihe stiller, anspruchsloser Bilder der in den letzten Jahren um sich greifenden Neigung zum beschaulich Friedlichen entgegen — so wie auf dem Gebiete der Literatur den harten Naturalisten Flaubert und Zola vermittelnde Geister wie Ohnet, Malot, Claretie folgten. Dagnan-Bouveret ist nach der Zeichnung Paul Renouards ein kleiner schwarzhaariger Mann mit dunkelm Teint, tiefliegenden Augen,



Gervex: Dr. Péan in der Salpetrière.

kurzer stumpfer Nase und schwarzem Spitzbart — nichts an ihm zeigt Geist, Caprice und Wagemuth, alles Geduld und Ausdauer, — das sind auch die Eigenschaften, durch die er seine hohe Stellung errang. Er ist ein poetisches, ein wenig zahmes Talent, das sich zu Bastien-Lepage und Roll ähnlich wie Breton zu Millet verhält. Man glaubt oft jenes deutsche Gemüth zu bemerken, für dessen Befriedigung die Marlitt sorgte. Ein Schüler Gérômes, hatte er seinen ersten grossen Erfolg im Salon von 1879 mit dem Bild »Eine Hochzeit beim Photographen«, 1882 folgte die »Einsegnung eines jungen Paares«, 1883 die »Impfung«, 1884 die »Pferdeschwemme« des Musée Luxembourg, 1885 eine heil. Jungfrau, ein schlichtes, sinniges, feinfarbiges Bild, das ihm auch in Deutschland viele Freunde warb, 1886 das »geweihte Brod«, worin er als einer der ersten das Studium des Innenlichtes aufnahm. In einer katholischen Kirche sassen andächtige Weiber, mehrere alte, aber auch ein junges, und Kinder; ein Chorknabe reichte ihnen geweihtes Brod — diese einfache Scene in der feuchten, von zartem Helldunkel durchwebten Dorfkirche war in gewinnender Schlichtheit gegeben, mit jenem Anflug mitleidiger Sentimentalität, die Dagnan-Bouverets bezeichnende Note bildet. Die Bretonnes au pardon 1889 zeigten diesen definitiven Dagnan: ein sanftes ruhiges Bild voll einfach herzlicher Poesie. Im Grase hinter der Kirche, deren schmuckloser Thurm am Ende einer Mauer emporragt, sitzen Frauen, junge und alte, in schwarzen Kleidern und weissen Hauben. Eine liest ein



Duez: Am Strande.

Gebet aus einem heiligen Buche. Die andern horchen. Zwei Männer stehen zur Seite. Alles ist in Frieden, die Farbenstimmung milde und still, im Vortrag etwas, das an Holbein denken lässt, die Wirkung idyllisch rührend, wie der Klang einer Dorfglocke, wenn die Sonne sinkt.

Der Eifer, mit dem sich die Maler des lange vernachlässigten zeitgenössischen Lebens annahmen, hat jedoch nicht gehindert, dass auch die Note in der französischen Landschaftsmalerei noch immer sehr hoch ist. Neue Theile der Welt waren nicht mehr zu erobern. Es gab in Frankreich seit fünfzig Jahren keine edleren und weniger edlen Landschaften, kein Stück Acker, das verachtet, keine Blume, die nicht gepflückt wurde, mochte sie im Gewächshaus grossgezogen oder in einem lichtlosen Gärtchen des alten Paris bleichsüchtig emporgesprossen sein. Nur die Freude an der Helligkeit und der neuentdeckten Schönheit des Sonnenduftes brachte wieder eine Veränderung des Stoffgebietes mit sich. Die Landschafter verliessen, den Impressionisten folgend, ihre Wälder. Jenes »Waldinnere«, wie es Diaz und Rousseau gemalt, kommt in den Werken der Modernsten selten mehr vor. Im strengsten Gegensatz zu solchen früher bevorzugten Dingen steht die Ebene, die weite Fläche, die sich wie ein Teppich in leuchtenden hellen, von zitternden Sonnenstrahlen überspielten Tönen ausbreitet, kaum dass einige Bäume die ruhige Linie



Duez: Am Strande.

des fernen Horizonts unterbrechen. Anfangs waren die ärmlichsten unscheinbarsten Winkel bevorzugt. Die Armeleutmalerei brachte auch die enterbten Gegenden in Mode. Später entsprach der Neigung zum Idyllischen, die in der Figurenmalerei um sich griff, auch in der Landschaft eine Richtung auf zartesten Lyrismus. Die Maler haben besondere Freude an frischer Morgenstimmung, wenn noch leichter Duft über Wassern und Wiesen wallt, bevor er sich in schimmernden Thau verwandelt. Sie lieben die blühenden Obstbäume und das erste Lächeln des Frühlings oder baden sich in den nüancenreichen, graunebelbleichen, lilablassen, zartgrünen und milchigblauen Tönungen der Dämmerung. Die Perspective ist weit, fein; das Gegenständliche ganz in Farbenstimmung aufgelöst, die ältere derbere Freilichtrichtung zu einem fast spitzfindigen Spiel mit zartesten Farbenabtönungen gesteigert. Diesen von Corot kommenden Decolorirern mit ihrem weichen, Alles umwogenden Grau stehen Andere gegenüber, die auf dem Klavier Manets noch neue höhere Akkorde spielen, Landschafter, denen solch einfache intime Dinge nicht genügen, sondern die nach unerwarteten, flüchtigen, ungewöhnlichen Eindrücken suchen, um daran die phantasievoll zusammengesetzten Wirkungen des Lichtes zu analysiren.

Am meisten links steht in dieser Hinsicht eine Gruppe von Neuimpressionisten, die man die Prismatiker nennen möchte. Von der Meinung ausgehend, dass das herkömmliche Mischen der Farben auf der Palette doch immer nur Palettentöne ergebe, nie dazu führen könne, die Intensität und vibrirende Lebendigkeit der Tonwerthe voll auszudrücken, begründeten sie die Theorie von der Zerlegung der Töne, das heisst sie lösen alle zusammengesetzten Farben in



Dagnan-Bouveret: Einsegnung eines jungen Paares.

ihre Urfarben auf, setzen diese direct auf die Leinwand, und überlassen es dem Auge des Beschauers die Mischung selbständig vorzunehmen. *George Seurat* namentlich war ein energischer Verbreiter dieses Pointillirens, das unter den Künstlern neue Discussionen, in den Journalen eine neue Polemik hervorrief. Seine Bilder setzten sich ganz aus flammenden, leuchtenden, glühenden Flecken zusammen. In der Nähe ein Gewimmel von Klecksen, in richtigem Abstand wilde Seestudien in den glänzenden Farben des Mittags, mit reliefartig hervortretenden Felsen und Steinen, Orgien von blau, roth und violett — das war Seurats Art die Natur zu sehen. Dass ein solches Verfahren manche Monotonie mit sich bringt, dass es überhaupt kaum jemals möglich sein wird die Kunst in dem Maasse mit der Wissenschaft zu verquicken, ist unbestreitbar. Ebenso sicher aber, dass Seurat ein distinguirter Maler war, der in vielen seiner Bilder für delicate bleiche Atmosphäre einen feinen Sinn hatte. Manche seiner Landschaften, die in der Nähe aussehen wie Mosaiken aus kleinen abgeschliffenen bunten Steinen, bekommen im gehörigen Abstand ein vibrirendes Lichtleben, wie es selbst Monet nicht erreichte. Signac, Anquetin, Angrand und Lucien Pissarro nennen sich die



Dagnan-Bouveret: Das geweihte Brod.

andern Vertreter dieser wissenschaftlichen Malerei, und ihre Methode hat ihnen nicht selten dazu gedient die Ruhe des Wassers und des Himmels, das Grün der Wiesen, die Sanftheit zarten, über dem Meere schwebenden Lichtes in überwältigender Weise zum Ausdruck zu bringen.

Unter den jüngeren im Salon ausstellenden Malern ist *Pointelin* vielleicht derjenige, der — ohne jede Nachahmung — der zarten Poesie Corots am meisten sich nähert, den zarten Reiz kalter Morgenstimmungen, das tiefe Gefühl stiller Einsamkeit im weiten Raum am subtilsten interpretirt hat. *Jan Monchablon* betrachtet mit den Augen des Primitiven das Feld und das Gras, die Halme und bunten Blumen des Feldes. Man sieht auf seinen Bildern gewöhnlich weite Ausdehnungen von gewelltem Terrain an strahlenden Frühlingstagen. Das Gras glänzt, die Sonne leuchtet, unendlich weit dehnt sich der Horizont. Im Hintergrund weiden wohl Kühe oder bewegen sich kleine, von Luft umflossene Figürchen, während vorn ein träumerisches Bächlein murmelt. *Montenard* liebt das helle weiche Licht der Provence und schildert fein diese Landschaft mit ihren hellen, rosigen Hügeln, ihrem azurblauen Himmel und blassen Strauchwerk. Das Licht, wie er es sieht, bringt weder Sonnenflecken noch Schatten hervor — seine Vibration ist so intensiv und fein, dass es die Luft füllt wie flüssiges Gold, den Dingen ihre Farbe nimmt und sie in weichen mystischen Goldschleier hüllt.

Dauphin, ihm sonst sehr verwandt, bleibt doch immer Colorist. Seine Malerei ist lebhafter, kitzelnder, blühender, namentlich in jenen Meerbildern mit bunten Häfen, glitzernden Wogen und schaukelnden Schiffen, deren Segel kokett im Sonnenschein blinken. Der Name *Rossel-Granget* bringt festliche Abende in Erinnerung, helle



Dagnan-Bouveret: Bretonnes au pardon.

im Lichterglanz prangende Häuser, Feuerwerk oder den schimmernden Glanz rother Lampions, die das dunkelblaue Firmament erleuchten und in tausend feinen Nuancen sich im Meere spiegeln.

Im Gegensatz zur lichtdurchtränkten heiteren Malerei dieser Luministen steht die melancholische Kunst *Emile Barau's,* der, ein wahrhaft ländlicher Geist, mit sehr persönlichem Accent die malerischen Winkel stiller Dörfchen beschreibt, nicht die Farbenpracht sondern die Fahlheit der absterbenden Natur. Dicht vor Paris hat er Halt gemacht, auf dem Platz vor der Kirche von Creile. Er kennt die Einsamkeit der Dorfstrassen, wenn die Leute auf dem Felde arbeiten und die Häuser das Gefühl geben, dass ihre Bewohner nicht weit sind und jeden Augenblick zurückkommen können. Seine Bilder sind Harmonien in Grau. Das blasse Licht, das auf entfärbtem herbstlichen Rasen liegt, die traurigen Silhouetten entlaubter Bäume, die ihre nackten Aeste klagend in die Luft strecken, kleine stille Weiher, in denen Enten baden, das magere Grün ärmlicher Gärtchen, das trübe Wasser alter Kanäle, röthlich graue Dächer und enge Gassen zwischen moosbewachsenen Hügeln, lange Pappeln und Weiden neben sumpfigen Wassergräben, im Hintergrund der fast nie fehlende alte Dorfkirchthurm, — das sind die hauptsächlichsten Elemente seiner Bilder. Auch *Damoye* liebt das Helldunkel, die Herbst- und Winterabende. Er ist der Poet der grossen Ebenen, der Dünen und düstern Himmel, wo vereinzelte Sonnenstrahlen scheu durch weisse Wolken hindurchbrechen. *Boudin,* ein feiner Marinemaler, beobachtet in Etretat, Trouville, Saint-Valery, Crotoy und Berck die Dünen und den nebligen Himmel, der sich in kaltem nordischen Grau über dem schweigenden Meere ausdehnt. Dumoulin malt Nachtlandschaften mit tiefblauen Schatten und hellblauen Lichtern. Albert Lebourg schwärmt für das

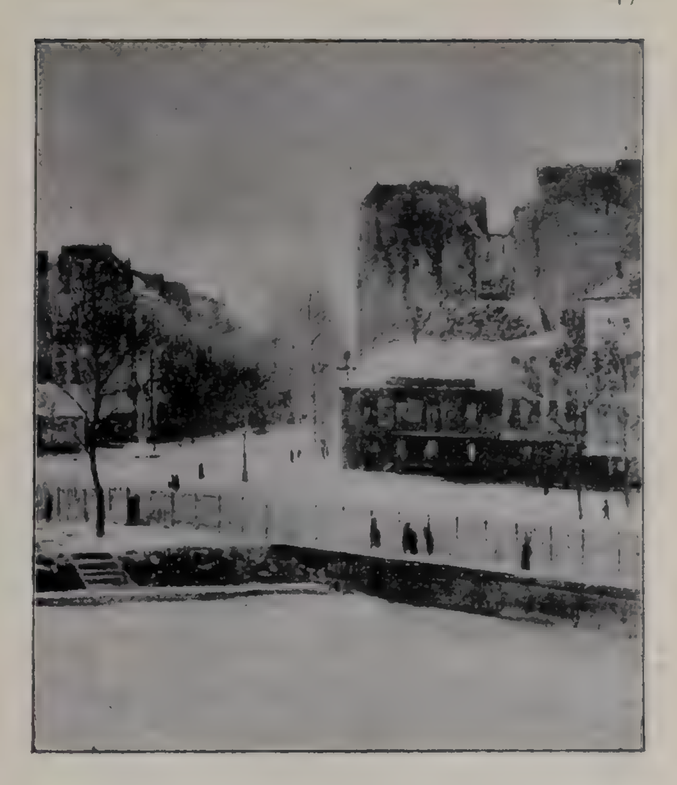


René Billotte.

Grau des Regens und den glitzernden Schnee, der da blau, dort violett und rosig im Lichte schillert. *Victor Binet* und *René Billotte* haben sich dem Studium des noch werdenden armen Terrains um Paris gewidmet, wo der feine Beobachter so viel Malerisches und unentdeckt Poetisches findet. Binet ist so zart, dass unter seinem Pinsel alles edler zu werden scheint. Besonders gern malt er die Poesie der Dämmerung, die die Formen weich macht und die Bäume graugrün färbt, die eintönige stille Ebene, wo kleine Feldwege sich in mysteriösen Horizonten verlieren, das verlöschende Licht der Herbstsonne, das auf staubigen Landwegen mit abgefallenen gelben Blättern spielt. René Billottes Leben ist sehr vielseitig. Am Vormittag ist er ein hoher Ministerialbeamter, Abends der feine Gesellschafter in Frack und weisser Cravate, den Carolus Duran malte. Nachmittags in den Stunden der Dämmerung und des Mondaufgangs treibt er sich als Landschafter in den Pariser Vorortgegenden umher: ein sehr feiner Herr, der nur leise spricht, liebt er auch in der Natur besonders die Stunde, wenn das Mondlicht fein und leise die Formen überhaucht. Ein Steinbruch, über dem leichter Nebel lagert, ein blondes Getreidefeld in bläulicher Dämmerung, eine in bleichem Licht gebadete Wiese oder ein Stück Strand mit delicater feuchtigkeitsgeschwängerter Luft sind seine gewöhnlichen Scenerien.

Wahr und fein zugleich zu sein, ist das Ziel, dem auch die Porträtmalerei in den letzten Jahren wieder besonders zustrebte. Während sie in den Jahren des Chicismus darauf ausging, der Persönlichkeit ihre Schönheit abzugewinnen, sie »vortheilhaft« zu malen, war sie später, als der Naturalismus Bastien-Lepages im Zenith stand, bemüht, um jeden Preis den wirklichen Menschen zu erhaschen,

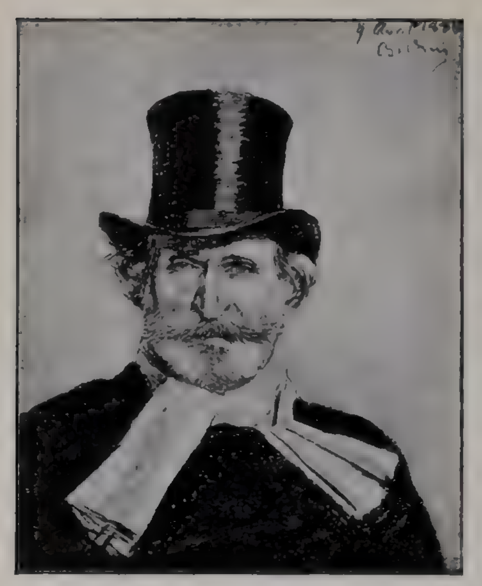
gleichsam den Werktagscharakter der Persönlichkeit zu treffen, wie sie unwillkürlich ist, wenn sie sich unbeobachtet glaubt und vom Posiren erholt. An die Stelle des pompösen Arrangements der Stoffmaler trat eine Seele, ein Temperament, interpretirt durch eine Intelligenz. Zugleich machte sich — entsprechend dem allgemeinen Princip der Malerei, den Menschen und die Natur als ein untrennbares Ganze zu fassen — auch in der Porträtmalerei das Bestreben geltend, die Personen nicht mehr vor einem willkürlichen Hintergrund, sondern in ihrer wirklichen Umgebung: den Gelehrten in seinem Laboratorium, den Maler in seinem Atelier, den Schriftsteller an seinem Arbeitstisch zu malen und die atmosphärischen Einflüsse dieses Milieus genau zu beobachten.



Billotte: Pariser Dämmerungsstimmung.

Der reisige Werkmeister dieses schlichten, rechtschaffenen Porträtnaturalismus war besonders *Fantin-Latour*, der aus seinen letzten Sachen, die etwas Gemauertes, Starres, Düsteres, Professorenhaftes hatten, nicht allein beurtheilt werden darf. In seinen jüngern Jahren war er ein kräftiger, gediegener Künstler, einer der gesundesten und einfachsten, die Frankreich besass. Seine Bilder waren dunkel im Ton, harmonisch, von puritanischem Reiz. Namentlich das Porträt Manets und das Doppelbildniss des Kupferstechers Edwin Edwards und seiner Frau werden stets historischen Werth behalten.

Später, als die ganze Strömung der Kunst sich von den niederen Ständen abwandte und wieder mehr der vornehmen Welt zustrebte, trat auch in der Porträtmalerei eine neue Richtung auf das Exquisite und Ueberfeine, eine Vorliebe für symphonische Farbenarrangements



Boldini: Verdi.

und raffinirte Beleuchtungseffekte hervor. Weisse, hellgelbe und hellblaue Seidenkleider werden mit perlgrauen Hintergründen auf sehr zarte Tonleitern gestimmt. Damen in hellgrauem Pelzmantel und rosafarbenem Kleid stehen in dunkelgrünem Buschwerk, in dem rosafarbene Lampions brennen oder sitzen in Ballrobe in der Nähe einer Lampe, die auf dem Weiss der Seide die mannigfachsten zarten Lichtbildungen erzeugt.

Jacques Emile Blanche, der Sohn des berühmten Irrenarztes, ist für diese neuen Tendenzen der französischen Porträtmalerei besonders bezeichnend. Es ist bekannt, dass gegenwärtig die englische Mode in Paris als Gipfel des Snobisme gilt, dass Anglicismen immer mehr in die französische Sprache eindringen, und diese Geschmacksrichtung gab Blanche Gelegenheit zu sehr aesthetischen Bildern. Die englische Miss in ihrer anziehenden Mischung von Affectirtheit und Naivetät, in ihrer ganzen mageren, grossfüssigen Grazie hat in ihm einen zarten Interpreten. Lange, anglisirende, weiss bekleidete Damen trinken sehr ästhetisch Thee, langweilen sich oder sind um's Klavier gruppirt; Gommeux, gerade, propre, chic vom Cylinder bis zu den Lackstiefeln, blicken müd in die Welt, das Monocle im Auge, die gelbe Rose im Knopfloch, den dicken Stock in der behandschuhten Linken. Unter seinen Bildnissen bekannter Persönlichkeiten machte 1890 das seines Vaters — ein moderner Bertin ainé — 1891 das von Maurice Barrès Aufsehen, worin er den Autor des Jardin de Bérénice sehr einfach und überzeugend analysirt hatte.

Der geistreiche Italiener *Boldini* brachte zu diesem englischen Chic noch die Fingerfertigkeit des Südländers hinzu: bald Mikroskopiker à la Meissonier, bald Pinseljongleur à la Fortuny, bald von bestrickendstem Manierismus und amüsantester Eleganz in seinen Damenporträts. In Ferrara 1845 als Sohn eines Heiligenmalers geboren, hatte Boldini noch als Romantiker mit Bildern zu Scotts Invanhoe begonnen. Von Ferrara war er nach Florenz gegangen,

wo er sechs Jahre blieb. Ende der 60er Jahre tauchte er in London auf und wurde dort, nachdem er die Lady Holland und die Herzogin von Westminster gemalt, bald ein gesuchter Porträtist. Seit 1872 ist Paris sein Wohnsitz, wo das feine, angelsächsische Aroma, die »ästhetische« Originalität seiner Bilder bald ebenfalls der Gegenstand allgemeiner Bewunderung wurde. Boldini gibt in seinen Damenbildnissen immer das Allerneueste. Es ist, als ob er im Voraus wüsste, welche neue Mode die kommende Saison bringt. Fast herausfordernd frech und doch bestrickend durch ihren ultramodernen Chic wirken seine tiefausgeschnittenen Damen in weissen Kleidern und schwarzen Handschuhen. Carolus Durans Porträts haben nichts von dem nervenerregenden Reiz, von jenem beunruhigenden Etwas, das in Ausdruck und Gesten der eleganten Frau liegt, deren Excentricität täglich neue Nüancen der Schönheit findet. Das schwierigste Element der Erscheinungswelt, die Bewegung, vermochte er nicht zu packen. Boldinis Bilder sehen aus wie urplötzliche kühne Griffe, die in flotten, witzigen Crayonstrichen einer scharfen Beobachtung das Erfasste genial und schnell festbannen. Keinen Schmuck gibt es, kein Bracelet, keine Säule und Draperie. Man hört die seidene Taille über dem enggeschnürten Corset krachen, sieht den leichtbeweglichen Fuss die lange Schleppe mit kühner Bewegung zur Seite schleudern. Bald sind seine Wesen voll, üppig, in Kleidern nackt, aufgeregt und



Boldini: Porträt.



Boldini: Porträt.

beweglich, bald körperlos, wie aus Luft bestehend, bleich und halbtodt von der Anstrengung festlich durchlebter Nächte, »mit einem Nichts von Blut in den Adern lebend, deren Puls beinahe nur aus Gefälligkeit schlägt«. Ebenso raffinirt sind seine Kinderbilder: diese elastischen kleinen Mädchen mit den weitgeöffneten Sammetaugen, rosigen, jungen Lippen und kokett berechneten Posen. Boldini hat eine unbeschreibliche Art, eine Kopfbewegung, eine Miene, ein Augenblitzen im Fluge festzuhalten, die Haare zu coiffiren, unter hellseidenen Roben kokette Spitzenunterkleider anzudeuten oder die elegante Feinheit eines in schwarze Seidenstrümpfe gepressten, zarten Mädchenbeines sich in delicaten Linien vom hellgrauen Sopha absetzen zu lassen. Es ist französischer Esprit, etwas Pikantes, Zweideutiges in seiner an's Unanständige streifenden und doch reizenden Kunst. Uebrigens bilden diese Damenporträts nur einen kleinen Theil seines »Werkes«. Er malt in Oel, in Aquarell und Pastell, behandelt gleich wunderbar das männliche Porträt, das Strassenbild und die Landschaft. Sein Porträt des Malers John Lewis Brown, wie er mit Frau und Tochter ein wenig angeheitert über die Strasse schwankte, sah aus, als wäre es auf einen Wurf heruntergemalt. In seinen kleinen Pferdebildern ist eine erstaunliche Nervosität und Lebendigkeit. Der Sänger Faure besitzt von ihm ein paar Rococobildchen.



Boldini: Porträt.

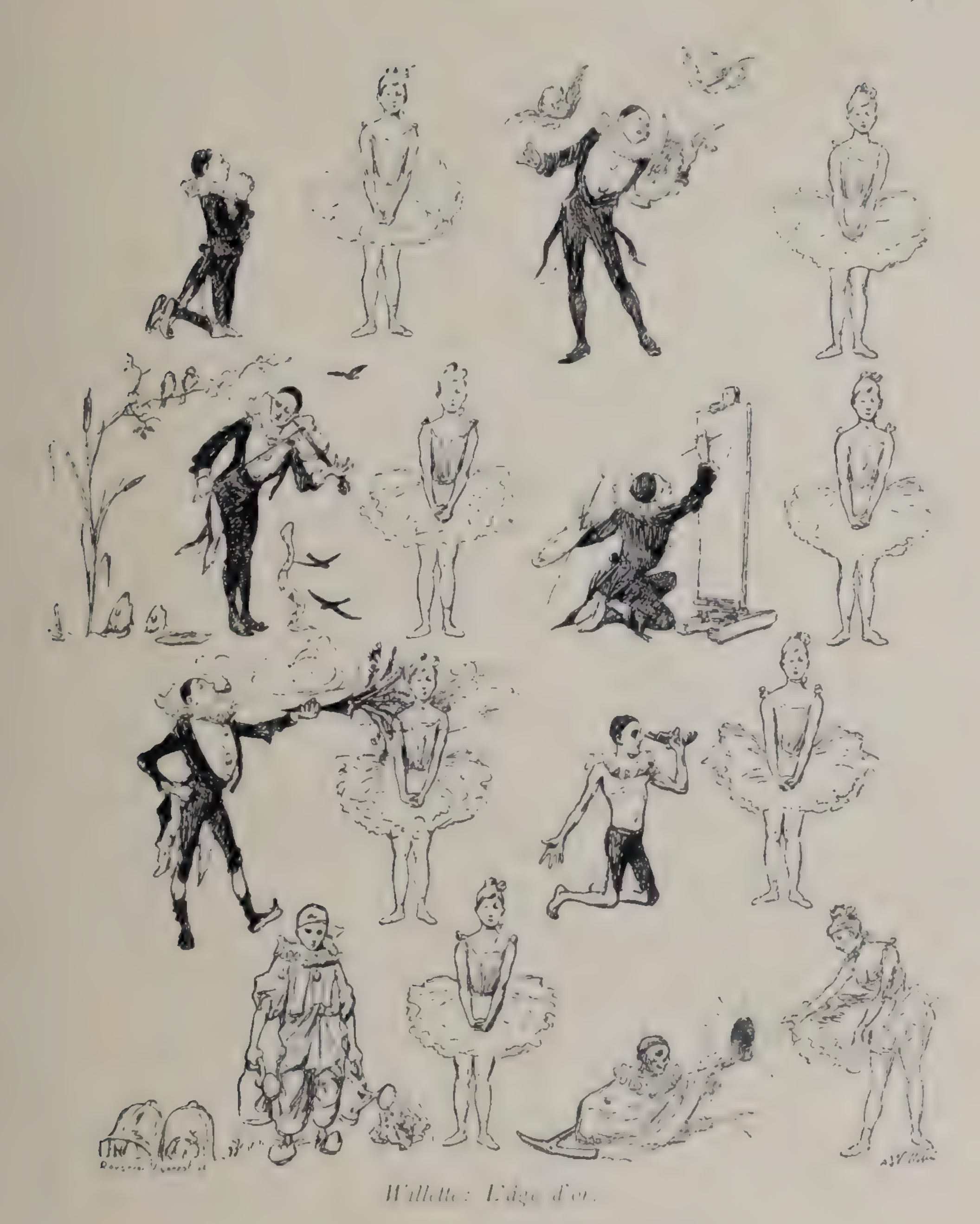
Scenen im Tuileriengarten — die von Fortuny herrühren könnten. Seine Bilder aus dem Pariser Strassenleben — die place Pigalle, die place Clichy — lassen an de Nittis denken und einige Illustrationen — Scenen aus den grossen Pariser Rennen — könnten von Caran D'Ache gezeichnet sein.

Auf die Illustration braucht ausführlicher nicht mehr eingegangen zu werden, da sie selbstverständlich die bahnbrechende Rolle, die ihr früher zufiel, nun, nachdem das ganze Leben in den Kreis malerischer Darstellung gezogen war, nicht mehr spielen konnte. In einer Epoche wie die unsrige, die Alles wissen, Alles sehen, Alles empfinden will, hat sie obendrein eine derartige Ausdehnung gewonnen, dass es ganz unmöglich wäre, selbst das Wichtigste herauszugreifen. Ganz abgesehen von den vielen Malern, die zuweilen Romane oder andere Bücher illustrirten, wie Bastien-Lepage, Gervex, Dantan, Detaille, Dagnan-Bouveret, Ribot, Benjamin-Constant, Jean Paul Laurens und Andere, gibt es in Paris eine Menge berufsmässiger Zeichner, von denen die meisten wahrhaft vornehme Künstler sind.

Namentlich *Chéret,* eine der originalsten Erscheinungen unserer Zeit, Chéret, der grosse König der Plakate, der Beherrscher einer feenhaft reizenden Welt, in der Alles blau, roth und orange flimmert, darf auch in einer Geschichte der Malerei nicht übergangen werden.

Die Blumen, die er mit seiner fruchtbaren Hand nach allen Seiten in spielender Leichtigkeit ausstreut, sind nicht zur Aufbewahrung im kunstgeschichtlichen Herbarium bestimmt, seine Werke sind flüchtige Geistesblitze, schön schillernde Eintagsfliegen, aber unter dieser Improvisation verbirgt sich eine subtile, kühne, pariserische Kunst. Mehrere Jahre in London ansässig, hatte Jules Chéret schon dort ausgezeichnete Plakate gezeichnet, die heute von den Sammlern sehr gesucht sind. Seit 1866 führte er den neuen Industriezweig in Frankreich ein und gab ihm — Dank der Erfindung von Maschinen, die die Anwendung grösster lithographischer Steine gestatten — einen ungeahnten künstlerischen Aufschwung. Er hat viele Tausende von Plakaten geschaffen. Der Buchhandel, die grossen Verkaufsmagazine, fast alle Zweige der Industrie danken ihm ihren Erfolg. Allein seine Theateraffichen — La Fête des Mitrons, La Salle de Frascati, Les Mogolis, Le Chatbotté, L'Athénée comique, Fantaisies Music-hall, La Fée Cocotte, Les Tsiganes, Les Folies-Bergère en voyage, Spectacle concert de l'Horloge, Skating Rink, Les Pillules du diable, La Chatte blanche, Le Petit Faust, La Vie Parisienne, Le Droit du Seigneur, Cendrillon, Orphée aux Enfers, Eden Théâtre etc. gehören zu den graziösesten Erzeugnissen der modernen Kunst — schlichte Plakate, nur bestimmt, einige Tage an den Litfasssäulen zu hängen und doch an eleganter Leichtigkeit, sprühendem Leben und kokettem Farbenduft vielen grossen Oelbildern überlegen, die an den Wänden des Musée Luxembourg prangen.

Unter den Illustratoren ist *Willette* wohl der liebenswürdigste, der sprühendste an Grazie, Phantasie und Geist. Eine Zeichnung von ihm ist etwas Lebendiges, Leichtes, Frisches. Nur bei den Japanern oder den grossen Zeichnern des Rococo findet man ähnlich reizvolle Blätter wie Willettes zarte Gedichte vom Chevalier Printemps oder dem Baiser de la Rose. Zugleich ist etwas seltsam Unschuldiges, etwas Primitives, Naives, etwas wie Vogelgesang in seiner reizenden Kunst. Keiner weiss so jugendfrisch zu lachen. Keiner hat eine so kindliche Phantasie. Willette besitzt die seltene Gabe, die Welt mit den Augen eines 16jährigen zu sehen, mit Augen, die nicht blasirt sind für die Schönheit der Dinge, mit den Augen des Gymnasiasten, der zum ersten Mal liebt. Er hat Engel für gothische Glasfenster, Schlachten und alles Denkbare gezeichnet, aber das Weib beherrscht doch sein ganzes Werk: engelrein und verdorben, angebetet und verflucht, und doch immer von Neuem bezaubernd. Sie ist Manon Lescaud mit



Willette: L'âge d'or.

ihren sanften Augen und engelreinen Sünden; sie hat etwas von der minniglichen Pikanterie der Weiber Branthomes, wenn sie spöttisch den armen Pierrot auslacht, der ihr im Mondschein klagend seine Serenaden singt. Man möchte sagen, Willette ist selbst sein Pierrot, geblendet von jungen Busen und rosigen Lippen: bald graziös und lachend, ausgelassen wie ein junger Mensch, der eben der Schulbank

entschlüpft, bald ernst und zürnend wie ein Erzengel, der die Sündigen austreibt, — heute feurig, morgen melancholisch, bald verliebt, neckisch, heiter und zärtlich, bald melancholisch, zu Tode betrübt. Er lacht unter Thränen und weint unter Lachen, singt den Dies irae nach einem Couplet von Offenbach; — trägt selbst ein schwarz- und weisses Gewand, ist mystisch und sinnlich zugleich. Seine Blätter sind prickelnd wie perlender Sect und athmen die sanfte, klagende Seele der Volkslieder.

Forain steht neben diesem liebenswürdigen Pierrot als der moderne Satyr, der echte Sprössling der Goncourts und Gavarnis, das Product modernster Décadence. Was Paris an Laster und Grazie, was die Welt an Luxus, die Halbwelt an Chic enthält, hat er geistreich gezeichnet, in kühn stenographischer Ausführung, mit der Eleganz des sicheren Praktikers. Jeder Strich sitzt auf Anhieb in schneidiger Energie und endgültiger Grazie. Ehebruch, Spiel, Chambres separées, Wagen, Pferde, Villa im Bois de Boulogne, dann die Kehrseite: Entehrung, Diebstahl, Hunger, Koth der Strasse, Pistole, Selbstmord — das sind die Hauptetappen des modernen Epos, das Forain schrieb, und über allem schwebt mit lächelnder Grazie die Pariserin, die Tänzerin wie ein Hauch der Schönheit. Sein Hauptstudienfeld ist das Promenoir der Folies-Bergère: die feinen Silhouetten blutloser Sängerinnen und die dicken Fleischmassen schlemmender Gourmés, das freche Lachen und die todten Augen der Dirne, die dünnen Taillen, mageren Arme und dämonischen Hüften welkender, in Seide geschnürter Körper. Kleine Tänzerinnen und dicke Roués, Snobs in kurzem weitem Ueberzieher, colossalem Kragen und langen Schnabelschuhen — sie alle bewegen sich, leben, strömen den Odeur ihrer Atmosphäre aus. Es ist Geist in der Linie eines Ueberziehers, den Forain zeichnet, im Meublement eines Zimmers, im Fall eines Pelzes oder einer Seidenrobe. Er ist Meister im flüchtigen leichten Erfassen der definitiven Linie. Jedes seiner Blätter ist wie eine geistreiche Causerie, die sich schon durch Andeutungen und Augenzwinkern verständlich macht.

Paul Renouards Name ist von der Oper untrennbar. Schon Degas hatte mit wunderbarer Sachlichkeit, feiner Ironie oder unheimlicher Todtentanzstimmung die Oper und die Tänzerinnen gemalt. Aber Renouard ahmte Degas nicht nach. Er gehörte 1871 als Schüler von Pils zu den Vielen, die damals bei der Decoration des Treppenhauses der Neuen Oper beschäftigt wurden, und erhielt

bei dieser Gelegenheit den ersten Einblick in diese capriciöse, geheimnissvolle, auf Contrasten aufgebaute Welt, die seitdem seine Domäne ward. Was der Verfasser der »Petites Cardinal« in Worten ausgesprochen, das erzählte Renouard mit dem Bleistift. All diese Tänzerinnen bei ihren Proben sind exakt gezeichnet, aber die Eleganz ihres Lächelns, ihrer Finger, ihrer seidenen Strümpfe, ihrer graziösen Bewegungen hat fast etwas, das über die Natur hinausgeht. Renouard ist ein Realist mit sehr viel Geschmack. Die Uebungen der jungen Mädchen, wenn sie auf den Fusspitzen stehen, tanzen, sich verbeugen, dem Publikum Kusshände zuwerfen, sind in wenigen Strichen sicher und breit gegeben. Die Oper ist für ihn ein Universum in nuce, ein Resumé von Paris, wo er alle Bizarrerien, alle Ausgelassenheit und alles Traurige des modernen Lebens findet.

Zum Schluss sei *Daniel Vierge* genannt, den eine grausame Krankheit vorzeitig seiner Kunst entriss, noch bevor er sein Meisterwerk, die Ausgabe des Don Pablo de Segovia hatte vollenden können. Auch er — von Geburt Spanier — eigentlich hiess er Daniel Vierge Urrabieta — war ein keckes, nervöses, delicates Talent, dessen Illustrationen in den Pariser Journalen ungemein pariserisch, geistreich, fein und pikant sind. Ohne wie Doré einen »Stil« anzustreben, drückte er Alles mit einer Kühnheit und Natürlichkeit aus, der jede Trockenheit meilenfern liegt. Im ritterlichen 18. Jahrhundert, der Epoche der seidenen Schuhe, des Puders und der brüsseler Spitzen, bewegte er sich am liebsten. Einzelne Blätter lassen fast an Goya oder an die prickelnde Verve Fortunys denken.



XXXV.

Spanien.

Es war im Frühling 1870, als beim Kunsthändler Goupil in Paris ein kleines Bild ausgestellt wurde, das sich »La Vicaria« nannte. Die Hochzeit fand in der Sacristei einer Madrider Rococokirche statt. Die Wände waren mit abgeblassten, in Gold und matten Farben gemusterten Ledertapeten von Cordova bedeckt. Ein prächtiges Rococogitter schied die Sacristei vom Hauptschiff. Von der Decke hingen venezianische Lüster herab. Bilder von Märtyrern, venezianische Spiegel in ovalen geschnitzten Rahmen, reich geschnörkelte Holzbänke, an der Wand eine Bibliothek von Missalien und Evangelien in funkelndem Silberverschluss, rings blanke Marmortische und glitzernde Kohlenbecken — das war der Schauplatz, wo der Ehecontract unterzeichnet wurde. Die Costüme waren die aus Goyas Zeit. Ein alter Elegant heirathet ein schönes armes Mädchen. Mit affectirter Grazie, in tänzelndem Menuettschritt, einen eleganten Dreispitz unterm Arm, nähert er sich dem Tische, um seine Unterschrift an die Stelle zu setzen, die ihm der Escribano mit devoter Verbeugung bezeichnet. Gekleidet ist er in zartes Lila. Die Braut trägt ein weisses, mit geblümten Spitzen besetztes Seidenkleid, im üppigen schwarzen Haar einen Kranz von Orangenblüthen. Während eine Freundin mit ihr spricht, mustert sie mit zerstreuter Aufmerksamkeit die niedlichen Bildchen auf ihrem Fächer, dem reichsten, den sie jemals besass — ein sehr pikantes Köpfchen, mit ihren langen Wimpern und schwarz umränderten Augen. Weiter hinten folgen die Trauzeugen, zunächst eine junge Dame in gebauschtem Seidenkleid von hellstem Rosa. Daneben ein Freund des Bräutigams in kohlgrünem Rock mit langen Schössen, einen schillernden Gurt um den Leib, an dem ein funkelnder Säbel herabhängt. Das Ganze war ein wunderbares Farbenbouquet, worin Töne von venezianischer Gluth und Kraft neben japanisch zartem Perlgrau und einem verschmelzenden neutralen Braun flimmernd nebeneinander standen.



Fortuny: La Vicaria.

Der kaum 30jährige Maler des Bildes nannte sich *Mariano Fortuny* und war in Reus, einer kleinen Stadt der Provinz Tarragonien, am 11. Juni 1838 geboren. Fünf Jahre, nachdem er das Werk vollendet, am 21. November 1874, 36 Jahre alt, starb er. So kurz seine Laufbahn, war sie jedoch so glänzend, sein Erfolg so riesig, sein Einfluss so gross, dass ihm seine Stelle in der Geschichte der modernen Malerei gewahrt bleibt.

Auch die spanische Kunst hatte gleich der französischen nach Goyas Tod der Reihe nach das Joch des Classicismus, Romantismus und Akademismus getragen. Im Grabe Goyas lag, wie es schien, die Welt der Torreros, Majos, Manolas, Mönche, Schmuggler, Spitzbuben und Hexen, die ganze Localfarbe der spanischen Halbinsel für immer eingesargt. Noch auf der Pariser Weltausstellung 1867 war Spanien nur durch einige sorgfältig componirte und ebenso gemalte, langweilig zahme Historienbilder David'scher oder Delaroche'scher Marke vertreten, wie sie Jahrzehntelang von José Madrazo, J. Ribera y Fernandez, Federigo Madrazo, Carlo Luis Ribera, Eduardo Rosales und vielen Andern gemalt wurden, deren Namen aus der Vergessenheit hervorzuziehen kein Grund vorliegt. Sie mühten sich ab in der Betrachtung einer Kunst, die nicht die ihre war und kein Echo in ihnen erwecken konnte. Ihre Malerei war Körper ohne Seele, hohle



Mariano Fortuny.

Theatergeschicklichkeit. Wie vom Tode Claudio Coellos 1693 bis zum meteorartigen Auftreten Goyas ein Jahrhundert lang vollständiges Dunkel über der spanischen Kunst gelegen, so brachte auch die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts keine einzige originelle Künstlererscheinung hervor, bis in den sechziger Jahren Fortuny auftrat.

Aus armen Verhältnissen war er hervorgegangen. Mit zwölf Jahren verlor er Vater und Mutter. Sein Grossvater, ein unternehmender abenteuerlicher Schreinermeister, hatte sich ein Wachsfigurencabinet angelegt, das er von Stadt zu Stadt in der Provinz Tarragon sehen liess. Der Enkel begleitete ihn, zu Fuss ging's durch alle Städte von Catalonien, der Alte zeigte die Wachsfiguren, der Junge bemalte sie. Wenn er einen Augenblick frei hatte, zeichnete er, schnitzte in Holz und modellirte in Wachs. Ein Bildhauer sah seine Versuche, sprach davon in Fortunys Heimathsort und erreichte, dass die Stadt dem vielversprechenden Talente eine Pension von 42 Francs monatlich aussetzte. Hiermit konnte Fortuny vier Jahre lang die Akademie von Barcelona besuchen. 1857, neunzehn Jahre alt, erhielt er den Prix de Rome und trat noch im selben Jahre die römische Reise an. Aber während er dort die Bilder der alten Meister copirte, kam ein Ereigniss, das ihn in andere Bahnen zog. Der Krieg zwischen Spanien und dem Kaiser von Marokko bestimmte seine fernere Laufbahn. Fortuny war ein junger Mensch von 23 Jahren, sehr kräftig, eine untersetzte Figur, kurz angebunden, schweigsam, entschlossen, an Anstrengungen gewöhnt. Der Aufenthalt im Orient, der fünf bis sechs Monate dauerte, war eine Entdeckung für ihn, ein Freudenfest. Er fand Gelegenheit, ein farbenreiches, wild bewegtes Volksleben aus nächster Nähe zu studiren, sah bewundernd die flimmernden malerischen Episoden, die sich bunt vor ihm abspielten, die reichen Costüme, auf denen die Sonnenstrahlen des Südens in hundert Reflexen hüpften. Namentlich als der Kaiser von Marokko mit seiner glänzenden Suite kam, den Frieden



Fortuny: Scene aus Marokko

zu unterzeichnen, entfaltete Fortuny eine fieberhafte Thätigkeit. Das grosse Schlachtenbild, das er im Auftrage der Akademie von Barcelona hatte anfertigen sollen, blieb unvollendet. Dagegen malte er eine Reihe von Orientbildern, in denen seine erstaunliche Fingerfertigkeit, sein wunderbar sensibles Auge sich schon deutlich ankündigte: die Buden marokkanischer Teppichhändler mit wimmelnden Figürchen und der reichen Auslage orientalischer Webereien, die müde Haltung alter, in der Sonne sitzender Araber, die ernst brütenden Gesichter unheimlicher Schlangenbändiger und Zauberer. Das ist kein pariserischer Orient wie der Fromentins, die ganze Welt spricht arabisch. Nur Guillaumet hat später das im Sonnenschein träumende contemplative Fakirthum des Ostens gleich überzeugend interpretirt.

Doch sein eigentliches Gebiet entdeckte er erst, als er nach seiner Rückkehr anfing, jene glänzend kaleidoskopischen, reizend schillernden Rococobilder zu malen, die seinen Ruf in Paris begründeten. Gleich in dem ersten — Rococoherren, die in einem reichen Interieur Kupferstiche betrachten — waren die japanischen Waffen, Renaissancetruhen, goldenen holzgeschnitzten Rahmen, all



Fortuny: Schlangenbeschwörer.

die reizenden Petit-riens aus dem Kleiderschrank der Vergangenheit, die er darin aufgehäuft hatte, so ausserordentlich gemalt, dass Goupil mit ihm in Verbindung trat und Weiteres bestellte. Dieser Auftrag veranlasste im Herbst 1866 seine Reise nach Paris, wo er in den Kreis Meissoniers eintrat und zuweilen auch bei Gérôme arbeitete. Doch haben Beide kaum noch nennenswerthen Einfluss auf ihn geübt. Der französische Feinmaler ist wohl der Vater der Richtung, der Fortuny angehört, aber dieser gesellte der delicaten Pinselführung des Franzosen das Blitzende, Flimmernde des Südromanen. Er ist ein Meissonier mit Goya'schem Esprit. In seinem Bilde »La Vicaria« lebte die ganze, mit Goya begrabene, zuckende, lebensprühende Welt des Rococo auf. Während er in seinen Orientbildern — dem betenden Araber, der arabischen Fantasia und den Schlangenbeschwörern — noch auf die Concentration und Einheit des Effektes ausgegangen war, hatte dieses Bild etwas Schillerndes, Flimmerndes, Perliges, das bald das Entzücken aller Sammler wurde. Seitdem datiren Fortunys Erfolge, seine Berühmtheit, sein Glück. Sein Name ging auf wie ein Meteor. Nachdem er Jahre lang vergeblich gekämpft, nicht um Anerkennung, sondern um's liebe Brot, wurde er plötzlich der gefeiertste Maler des Tages und begann auf eine ganze Generation junger Maler den mächtigen Einfluss auszuüben, der noch heute nachweht.

Das Atelier, das er nach seiner Verheirathung mit der Tochter Federigo Madrazos in Rom einrichtete, war ein kleines Museum der exquisitesten Erzeugnisse des morgen- und abendländischen Kunst-



Fortuny: Die Prüfung des Modells.

gewerbes, die Wände waren mit glänzenden orientalischen Stoffen decorirt, rings standen grosse Glasschränke mit maurischen und arabischen Waffen, alte Kannen und Gläser aus Murano. Alles was glänzt und schillert, suchte und sammelte er. Das war seine Welt und die Basis seiner Kunst.

Marmor- und Porphyrsäulen, Elfenbein- und Bronzegruppen, Lüster aus venezianischem Glas, vergoldete Consolen mit kleinen Büsten, grosse von vergoldeten Satyrn getragene Tische mit bunter Mosaikeinlage bilden die Umgebung in dem erstaunlichen Bilde »die Prüfung des Modells«. Auf einem Marmortisch steht nackt ein junges Mädchen und posirt vor einer Reihe Akademikern im Costüm Louis XV., von denen Jeder durch Bewegung oder Gesichtsausdruck sein Urtheil abgibt. Einer ist ganz nahe herangetreten und betrachtet die Kleine mit der Lorgnette. Alle Kostüme schillern in tausend Farben, und der Marmor reflektirt wieder die verschiedenen Farben der Stoffe. In dem Bilde »der Dichter« oder »die Theaterprobe« leistete er sein Höchstes in der capriciösen Analyse des Lichtes. In einem alten Rococogarten, dessen Hintergrund die glänzende Façade der Alhambra bildet, hat sich eine Gesellschaft von Rococoherren versammelt, um der Probe einer Tragödie beizuwohnen. »Sie«, eine reizende, üppige, hochgewachsene Schöne, ist gerade in

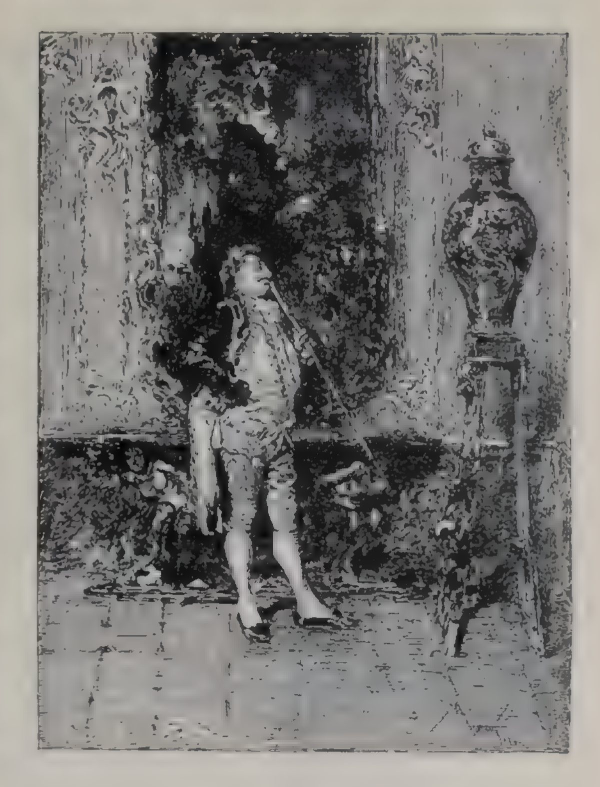


Fortuny: Die Theaterprobe.

Ohnmacht gefallen. »Er« liest, die Dame mit dem rechten Arme haltend, aus einem grossen Manuscript die Verse seiner Rolle. Mit Kennermiene lauschen die Herren und tauschen Bemerkungen aus; Einer schliesst die Augen, um recht aufmerksam zu hören. Die ganze Malerei ist raketenhaft sprühend, prickelnd und schillernd wie ein Pfauenschwanz. Fortuny zerlegt die Sonnenstrahlen in unendliche, dem Auge kaum fassbare Nüancen und bringt ihr blitzendes Flimmern mit staunenswerther Delicatesse zum Ausdruck. Henri Regnault, der ihn damals in Rom besuchte, schrieb an einen Pariser Freund: »Der gestrige Tag bei Fortuny liegt mir noch in den Gliedern. Ist das ein Staatskerl! Er malt euch die wunderbarsten Dinge und ist unser Aller Meister. Könnte ich dir die zwei oder drei Bilder zeigen, die er unter der Hand hat. Oder seine Aquarelle und Radirungen. Sie flössen mir einen wahren Ekel vor den meinigen ein. Ach, Fortuny, du bringst mich um den Schlaf«.

Auch als Radirer sah er seinem grossen Vorläufer Goya alle technischen Finessen und prickelnden Pikanterien ab. Nur mit ganz leichten genialen Strichen sind die Umrisse der Figuren gezeichnet, dann kommt wie bei Goya die Aquatinta, die Farbe, die den Hintergrund bedeckt und die Localität, die Tiefe, das Licht gibt. Ein paar Nadelritze, ein schwarzer Fleck, ein Licht, durch ein geistreich ausgespartes Stück Weiss erzielt — das genügt ihm, seinen Figuren Leben und Charakter zu geben, sie aus der schwarzen Tiefe des

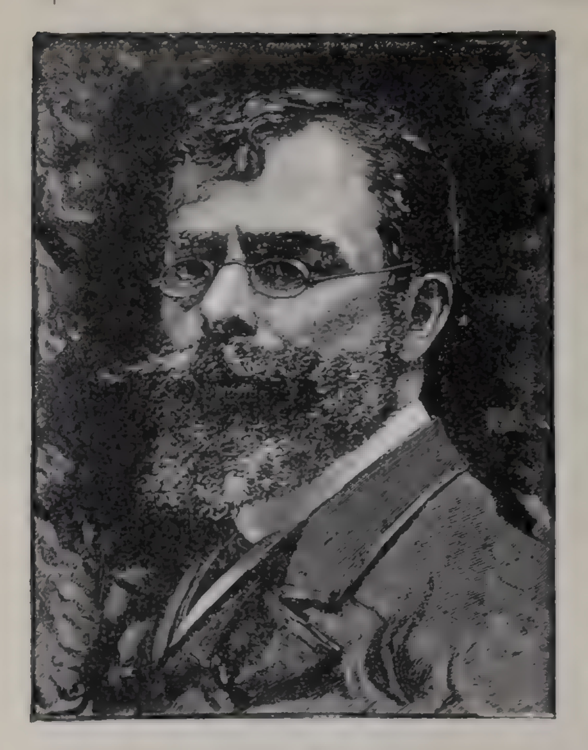
Hintergrundes wie mysteriöse Traumgestalten auftauchen zu lassen. Der todte Araber, der, mit schwarzem Mantel bedeckt, die Flinte im Arm, am Boden liegt, der Hirtenknabe auf dem Säulenstumpf, die Serenade, der Leser, der Tamburinspieler, der Invalide, der Zopfherr, der sich über seine Blumen bückt, der Anachoret und der am Leichnam seines Freundes trauernde Araber sind die hauptsächlichsten seiner bald geistreich prickelnden, bald düster phantastischen Blätter.



Fortuny: Le Vase de Chine.

Mit dem Bilde »Der Strand von Portici«, versuchte er noch eine neue Bahn zu beschreiten. Er war, wie er selbst sagte, müde der bunten Fetzen des 18. Jahrhunderts und beabsichtigte, nur noch Gegenstände aus dem umgebenden Leben zu malen, in ganz modernem, Manet'schen Sinn. Doch er sollte diese Wandlung nicht mehr erleben. Am 21. November 1874 verschied er in Rom. Bei der Versteigerung seines Nachlasses wurden die kleinsten Skizzen mit Gold aufgewogen, selbst die Radirungen mit erstaunlichen Preisen bezahlt.

Heute ist der Fortunyenthusiasmus nicht mehr so glühend. Das Malenkönnen ward im Laufe der Jahre so alltäglich, dass man es als selbstverständlich voraussetzt, um dann psychologisch zu den Bildern Stellung zu nehmen. Und da ist bei Fortuny ein Manco. Er ist ein Charmeur, der blendet, aber mehr in Erstaunen setzt als ergreift. Die Malerei ist unter seinen Händen reine Virtuosität geworden, ein wunderbares flackerndes Feuerwerk, das betäubt und — kalt lässt. Mit entzückender Feinheit liess er auf dem kleinen Klavier seiner mit der Loupe gemalten Bildchen die sprühende Tonleiter strahlender Farben singen — Alles schillert goldig, wie das Kleid einer Fee. Der Arbeitergeduld Meissoniers hat er eine Feinheit des Colorits,



Francisco Pradilla.

einen Reichthum malerischen Witzes, eine Masse reizender Nichtsnutzigkeiten gesellt, die aus ihm den fascinirendsten, feinsten Jongleur der Palette machen: einen betäubenden Coloristen, einen wunderbaren Clown, einen originellen, subtil nervösen Maler — keinen wahrhaft grossen ergreifenden Künstler. Seine Bilder sind Delicatessen in Goldrahmen, fein gefasste Juwelen, bewundernswerthe Geduldspiele, unterbrochen von raketenhaft aufblitzendem Esprit, aber man fühlt unter der glitzernden Oberfläche kein Herz, keine Seele. Seine Kunst könnte ebensogut französisch oder italienisch sein als spanisch. Sie ist die Kunst der Pinselvirtuosen und Fortuny der Stifter einer Religion, die nicht in Madrid allein, auch in Neapel, Paris und Rom ihre begeisterten Anhänger fand.

Die spanische Malerei, soweit sie eigenartig, hält sich noch heute in seinen Bahnen. Sie theilte sich nach Fortunys Tode in zwei Ströme. Das officielle Bestreben der Akademien war, die grosse Geschichtsmalerei in Blüthe zu halten, gemäss dem stolzen Programm, das Franzisco Tubino in seiner Broschüre »die Wiedergeburt der spanischen Kunst« verkündet. »Unsere zeitgenössischen Künstler erfüllen mit ihrem Rufe das gesittete Europa und werden jenseits des atlantischen Meeres bewundert. Wir haben eine eigene Schule mit hundert Lehrern, die den Vergleich mit keiner eines andern Landes scheut. In der Heimath wacht die Akademie der schönen Künste über die Verbesserung der Kunst; sie hat die Gesetze ausgearbeitet, nach denen unsere Akademie in Rom geleitet wird, die prachtvoll in den stolzen Besitzungen Spaniens auf dem Janiculo liegt. In Madrid folgen einander zweijährige Ausstellungen; es fehlt nicht an Prämien und Ankäufen. Die spanische Malerei schmückt



Pradilla: Die Uebergabe von Granada.

nicht nur mit Staffeleibildern das bürgerliche Haus oder das Boudoir der Schönen, sie erinnert auch in ihren Gemälden an die grossen Episoden der Volksgeschichte, die geeignet sind, zu ruhmreichen Thaten zu begeistern. Streng, wie der nationale Charakter, fordert sie, dass der feine Geschmack sich nicht herablasse, das Unanständige zu malen. Wir wollen hauptsächlich grosse Gemälde für die Museen; der Geschäftsgeist ist nicht unser Meister. Auf solche Weise lebt der Ruhm Zurbarans, Murillos, Velazquez' in neuem Geiste wieder auf«.

Das Ergebniss dieser Bemühungen waren jene Historienbilder, die auf der Pariser Weltausstellung 1878, der Münchener Internationalen 1883 und seitdem auf jeder grössern Ausstellung sich zum höchsten Labsal aller Freunde der Geschichtsillustration auf wahrhaft spanischen Flächen ausdehnten. Auf der Pariser Weltausstellung 1878 erhielt *Pradillas* »Johanna die Wahnsinnige« die grosse goldene Medaille, ein gutes Bild im Sinne von Laurens. Philipp der Schöne ist todt. Der Leichenzug, der ihm das letzte Geleite gibt, hat auf einer Landstrasse Halt gemacht, als mit flatternden Haaren, die Augen stier auf den Sarg gerichtet, der die Reste ihres Gatten birgt, die unglückliche Fürstin herbeieilt. Die rings knieenden Priester und Frauen betrachten die arme Wahnsinnige mit traurigem Mitleid. Rechts bei einer kleinen Capelle, in der ein Priester eine Todtenmesse hält, ist der Hofstaat gruppirt, links die Bauernschaft, die herbeigeströmt ist, die Ceremonie zu sehen. Grosse Wachskerzen brennen, von düsterm Fackelschein ist die Capelle beleuchtet. Das war Alles sehr gut gemalt, von wohlabgewogener Composition und eleganter Zeichnung. In München 1883 erhielt er die goldene Medaille für seine »Uebergabe Granadas 1492«, ein Bild, das damals auf die deutschen Historienmaler grossen Eindruck machte, weil Pradilla darin von der braunen Asphaltmalerei Laurens' zu einer »moderneren« Graumalerei übergegangen war, die der Beleuchtung der Dinge unter freiem Himmel mehr Rechnung trug. Im gleichen Jahre war *Casados* grosses Gemälde »Die Glocken von Huesca« mit dem blutüberschwemmten Boden, den 15 enthaupteten Körpern und ebensoviel abgeschlagenen Köpfen eine vielfach bewunderte Schöpfung. *Vera* hatte sein von wildem Feuer und Pathos erfülltes Bild der heroischen Vertheidigung von Numancia ausgestellt, *Manuel Ramirez* seine Enthauptung des Don Alvaro de Luna, mit dem bleichen Kopf, der von den Stufen heruntergerollt war und den Beschauer so unheimlich anstierte. *Moreno Carbonero* liess in seiner »Bekehrung des Her-



Benliure y Gil: Vision im Colosseum.

zogs von Gandia« à la Laurens Särge öffnen: der »Herzog von Gandia« hat als Grossstallmeister der Kaiserin Isabella am Hofe Karls V. nach dem Tode seiner Herrin die Beisetzung von deren Leiche in der Gruft zu Granada zu überwachen, und als dort zur Feststellung der Identität der Sarg noch einmal geöffnet wird, ergreift der Anblick der entstellten Züge der Todten den lebenslustigen Granden so mächtig, dass er sich Gott zu weihen gelobt. *Ricardo Villodas* stellte in seinem Bilde »Victoribus Gloria« den Beginn einer jener Seeschlachten dar, die Augustus zur Belustigung des römischen Volkes durch Gladiatoren aufführen liess. Von *Antonio Casanova y Estorach* war ein Bild König Ferdinands des Heiligen vorhanden, der am Gründonnerstag die Fusswaschung und Ausspeisung von elf armen alten Männern vornimmt. Besonderes Aufsehen machte das grosse Gespensterspukbild *Benliure y Gils*, das er »Vision im Colosseum« nannte. Hoch in der Luft schwebt der heilige Almaquio, der nach der Legende von den Gladiatoren im Colosseum getödtet wurde, und schwingt in fanatischer Exstase ein lichtstrahlendes



Casado: Die Glocken von Huesca.

Crucifix. Auf der einen Seite lassen die Blutzeugen des Christenthums ihre Lobgesänge ertönen; auf der andern ziehen Schaaren weissgekleideter Märtyrerinnen mit Kerzen in der Hand herbei, unten aber hat sich die Erde aufgethan und die Todten steigen zur Feier des mitternächtigen Gottesdienstes betend aus den Gräbern, während durch die Fensterhöhlen der Ruine der Vollmond leuchtet und mit fahlem Licht die spukhafte Gemeinde übergiesst. Von *Checa* war ein »Barbareneinfall« ausgestellt, eine gallische Reiterhorde, die an einem römischen Tempel vorbeibrauste, aus dem verzweifelte Priesterinnen hervorstürzten. *Francisco Amerigo* hatte auf einer Riesenleinwand eine Scene aus dem Sacco di Roma 1527 behandelt, als die raubgierigen Schaaren Karls V. die ewige Stadt plünderten. »Durch Wein und Wollust berauschte Soldaten, mit Bischofsmützen bedeckt und in Priestergewänder gehüllt, schänden die Gotteshäuser. Klöster werden entheiligt und Väter tödten ihre Töchter, um sie vor der Schande zu retten«. So lautete die auf dem breiten Goldrahmen beigedruckte geschichtliche Erklärung.



Villegas: Der Tod des Stierkämpfers.

Für die Charakteristik der modernen Kunstbestrebungen sind nach alledem diese Historienbilder trotz ihrer grossen Leinwandflächen belanglos. Man könnte culturgeschichtliche Erörterungen daran knüpfen, dass im Land der Stierkämpfe sich diese Gruselmalerei länger als anderwärts erhielt, aber die Hoffnungen derer, die im Anschluss daran eine neue Blüthe der Geschichtsmalerei verkündeten, wurden völlig zu nichte. Auch für die spanische Kunst hat das Historienbild — wie früher für die französische — nur die Bedeutung des Prix de Rome. Eine oft blendende Coloristik, die ein tüchtiges Naturstudium vor der Gefahr der Schönfärberei bewahrt, macht die spanischen Werke von den ältern verschieden. Selbst ihre Leidenschaft wirkt oft echter, brutaler, packender. Man glaubt bei den besten zu bemerken, dass wirklich ein wildes Temperament durch die Convention hindurchflammt, dass die Maler das Schreckliche lieben, das die ältern Franzosen nur zur Anfertigung actueller Tableaus benutzten. Aber beim Gros herrscht ebenfalls statt der empfundenen südlichen Ausdrucksbewegung die Theaterpose, der kleinliche Coulisseneffect auf der Riesenleinwand, dazu oft eine Effecthascherei, die bedenklich die Grenze streift, wo das Grausige in's Lächerliche umschlägt. Durch ihr ausserordentliches Können nöthigen alle zur Achtung, aber den Schatz modernen



Pradilla: Deckenbild im Palais Murga.

Empfindungslebens haben sie nicht bereichert, die ältere Geschichtsmalerei im Kern ihres Wesens nicht umgestaltet. Der Kunst dient nicht, wer aus der Mode gekommene Motive mit aus der Mode gekommenen Farben immer von Neuem behandelt. Delaroche ist todt, man kann ihn hervorscharren, aber nicht lebendig machen, und auch die Spanier gruben Mumien aus dem Boden, denen der lebendige Odem mangelt. Ihre Werke sind keine Wegweiser in die Zukunft, sondern die letzten Revenants jener Meiningerei, die wie ein Gespenst in der Kunst aller Völker umging. Selbst die Compositionen, die gleissenden Farben, die Sessel und malerisch über den Boden gebreiteten Teppiche sind noch dieselben wie bei Gallait. Wie oft haben diese theuern Versatzstücke seit Delaroches »Ermordung des Herzogs von Guise« und Pilotys »Seni« ihren tragischen Leichenbitterdienst verrichtet.

Und diese an der Historienmalerei grossgezogenen Anschauungen wirkten dann auch auf die Behandlung des modernen Zeitgemäldes schädlich zurück. Selbst hier wird ein Compromiss mit dem herkömmlichen Historienbild angestrebt, indem man die Scenen des modernen Volkslebens auf grossen Leinwandflächen zu Aufzügen oder tragischen Repräsentationsstücken verarbeitet und mehr als gut ist, nach Stoffen sucht, für welche die prunkvollen, bunten Farben der Historienmalerei passen. *Viniegra y Lasso* und *Mas y Fondevilla* lassen grosse Prozessionen ausziehen mit Bischöfen, Mönchen, Priestern und Chorknaben. Alle Gestalten stehen hellstrahlend gegen den Himmel, und doch prallt das Licht wirkungslos ab am Oelmantel der Figuren. *Alcazar Tejedor* lässt einen jungen Priester im Beisein seiner Eltern die »Erste Messe« lesen, nur um daraus eine Theater-



Pradilla: Am Strande.

scene in modernem Costüm zu machen, den bekannten, seit Delaroche so beliebten »Moment der höchsten Erregung« auf einen Vorgang der Gegenwart zu übertragen. *José Villegas*, an Können der imposanteste von Allen, erwarb sich durch seinen »Tod des Matadors« und die von Vanderbilt für 150,000 Francs erworbene »Taufe« einen europäischen Namen. Eine Hospitalscene von *Louis Jimenez* aus Sevilla ist das einzige Bild, in dem etwas vom Ernst des französischen Naturalismus anklang, aber auch nur als vereinzeltes Beispiel einer sonst in Spanien nicht vorkommenden Gattung von Interesse.

Am anziehendsten wirken die Spanier, wenn sie nicht in ernst feierlichen, steif vornehmen, grossen Leinwandflächen, sondern in anspruchsloser Fortuny'scher Kleinmalerei sich ergehen. Auch diese muthwilligen, bunt schillernden Kleinmaler können nicht recht zu den Modernen zählen. Ihre Malerei ist eine Kunst der geschickten Hand, die kein höheres Ziel kennt, als möglichst viel glänzende Dinge in ein Bild zusammenzutragen, aus schillernden Costümeffekten, dem Spiel, den Reflexen und Capricen der Sonnenstrahlen ein reizendes Bouquet zu winden. Die ernste moderne Kunst, die von Manet und den Fontainebleauern ihren Ausgang nahm, vermeidet dieses kaleidoskopische Spielen mit bunten Farbenfleckchen. All diese kleinen

Fältchen und Modellirungen, diese prismatischen Brechungen und curiosen Reflexe wollen die Modernen nicht sehen, sie zwinkern mit den Augen, um desto deutlicher die Hauptvaleurs zu bekommen, sie vereinfachen, wollen nicht durch tausend Kleinigkeiten von der Hauptsache ablenken. Ihre Bilder sind Kunstwerke, die der Fortunisten Kunststücke. Von einer ernsten Analyse des Lichtes ist in der ganzen Bric-à-brac-Kunst nicht die Rede. Die bunten Farbenfleckchen ergeben zwar einen gewissen Akkord, aber es fehlt an Ton und Luft, an jeder feineren Empfindung, Alles wirkt gefärbt, nicht farbig. Immerhin haben diejenigen, die unabhängig genug waren, sich von der blendenden Fingerfertigkeit des Taschenspielers nicht ganz behexen zu lassen, Bildchen von sehr talentvollem Raffinement gemalt und, von Fortunys Rococowerken ausgehend, bald die elegante Welt, bald das farbige, warmblütige Volksleben des modernen Spanien mit kecker, geistreicher Leichtigkeit geschildert. Ueber die Beobachtung der äusserlichen Seiten kamen sie nicht hinaus. Sie lassen Guitarreros mit Castagnetten und Panderetten klappern, Majas tanzen und schleifengeschmückte Helden Stiere statt der Mauren und Juden besiegen. Aber ihre Bilder sind wenigstens lebensfroh, farbig, von sinnlichem Glanze sprühend und zuweilen von stupendem Geschick.

Martin Rico war am längsten in Italien mit Fortuny zusammen, und auch seine Bilder haben das Funkeln des Juwelenkästchens, das Prickelnde perlenden Sektes. Namentlich einzelne Marinen, wie der Kanal von Venedig oder die Bucht von Fontarabia könnten von Fortuny gemalt sein. In andern erscheint er ruhiger, harmonischer als dieser. Der Vortrag ist kräftiger, weniger geistreich tüpfelnd, das Licht gewinnt an Intensität und atmosphärischer Feinheit, was es an neckischen Capricen verliert, und die kleinen Figürchen wirken trotz der weniger pikanten Malerei lebendiger. Man sieht ihre Umrisse kaum und sieht sie doch gehen, sich schieben, sich drängen, während die Fortunys gerade in ihrer subtileren mikroskopischen Durchführung oft in der Bewegung erstarrt scheinen. Besonders einige Marktscenen mit dem dichten Gewimmel von Verkäufern und Käufern sind überaus geistreiche Momentaufnahmen von schimmerndem Farbenreiz.

Zamacois, *Casanova* und *Raimundo de Madrazo*, Fortunys Schwager, sind nicht geringere Virtuosen der Palette. Marinen und kleine Landschaften wechseln mit Scenen aus dem spanischen Volksleben, worin sie gleich Fortuny in flimmernder Farbenbuntheit schwelgen. Madrazo hatte später in Paris auch als Damenporträtist grossen Zu

lauf, da er über seine Bilder bald einen feinen Hautgout duftiger Rococograzie à la Chaplin breitete, bald sich mit Geschick und Geschmack in symphonischen Parforcetouren à la Carolus Duran erging. Erinnerlich ist besonders von der Münchener Ausstellung 1883 das Porträt eines graziösen jungen Mädchens in Roth, das auf einem carmoisinrothen seidenen Sopha sass und die Füsschen auf einen dunkelrothen Teppich stellte; von der Pariser Weltausstellung 1889 eine Pierrette, deren Costüm die ganze Scala von Weiss zu Rosa durchlief. Der Rock war von einem dunkleren, das Mieder von einem helleren Roth, unter dem grauseidenen Unterrock lugte ein hellrosarother Strumpf hervor; über den Schultern lag ein weisser Schwanenpelz, weisse Handschuhe und weissseidene Schuhe mit rosa Schleifen vollendeten die Toilette. Sein grösstes Bild schilderte das »Ende eines Maskenballes«. Auf dem Platze vor der Pariser Oper hielten Droschken mit schlafenden oder rauchenden Kutschern, aus dem Vergnügungslokal strömte, in den glitzerndsten Farben sprühend, eine Schaar von Pierrots und Pierretten, Harlequins und Japanerinnen, Rococoherren und Türkinnen in den grauen Wintermorgen hinaus, in den das Gas der Laternen noch ein verscheidendes gelbes Licht warf.

Selbst diejenigen, die ihren Haupterfolg als Geschichtsmaler hatten, erscheinen als neue Menschen, wenn sie mit solch pikanten Kleinmalereien auftreten. *Francisco Domingo* in Valencia, als dessen Hauptleistung eine grosse Leinwand »der letzte Tag Sagunts« gerühmt wird, ist der spanische Meissonier, der mit der ganzen coloristischen Delicatesse des französischen Altmeisters kleine Reiter vor dem Wirthshaus, Landsknechte in der Osterie, Zeitungsleser und Philosophen aus der Zeit Ludwigs XV. malte. Benliure y Gil hatte in demselben Jahr, als er seine »Vision im Colosseum« ausstellte, mit zwei buntgetüpfelten kleinen Bildern, einem »Marienmonat« und einer »Preisvertheilung in Valencia« Erfolg, worin geputzte weissgekleidete Kinder sich inmitten festlich geschmückter Kirchenhallen bewegten. Casado, der Maler der blutigen Tragödie von Huesca, zeigte sich in der »Belohnung des Stierfechters«, einem Bildchen aus dem 18. Jahrhundert, als ausgezeichneter Kleinmeister voll Eleganz und Grazie. Jimenez, der Meister des grossen Hospitalbildes, überraschte gleichzeitig durch eine farbensprühende Kapuzinerpredigt vor der Kathedrale von Sevilla. Emilio Sala y Francès, der sein historisches Meisterstück mit der »Austreibung der Juden aus Spanien 1493« machte, liebt sonst den Frühling, südliche Gärten mit üppiger Vegetation und zarten Rococo-

damen, die ihr aufgerafftes Oberkleid mit duftenden Rosen gefüllt haben oder sich zum Gras herabbeugen, um Feldblumen zu pflücken. *Antonio Fabrés* wurde durch Regnault auf den Orient gewiesen und erregte Aufmerksamkeit durch seine Aquarelle und Federstudien, worin er orientalische und römische Strassenfiguren mit erstaunlicher Geschicklichkeit schilderte. Das Non plus ultra ist die kecke, gewinnende, wie aus der Pistole geschossene Kunst *Pradillas.* Er ist die grösste Erscheinung des zeitgenössischen Spanien, ein geistreich improvisirendes Talent, das sich mit Leichtigkeit auf den verschiedensten Gebieten bewegt. In den geistvollen, kühnen Decorationen, mit denen er spanische Paläste schmückte, spielte er à la Tiepolo mit Nymphen, Liebesgöttern und schwebenden Genien. Ueber seine Arbeiten im Palais Murga in Madrid ist die ganze Grazie des Rococo gebreitet. Leicht reihen sich die Gestalten aneinander, kokette auf Zweigen schaukelnde Nymphen und kecke, sich überschlagende, barock spielende Putti. Nirgends akademische Nüchternheit, überall Leben, malerischer Wurf, die rauschende Fröhlichkeit einer mühelos schaffenden, in festlicher Sinnenfreude schwelgenden Phantasie. In den dazu gehörigen Wandbildern liess er die Zeit der Troubadours, des süssen Minnegesangs und der Ritterromantik ohne gedankenhafte Schwere in zart anmuthigen, fliessenden Gestalten aufleben. Und derselbe Maler, der diese riesigen Wandflächen leicht tändelnd mit Stoffen aus der Fabelwelt füllte, erscheint wieder als ganz neuer, wenn er in markigen, treffsicheren Würfen Ausschnitte aus dem Leben unserer Zeit festhält. Seine Historien sind Werke, die zur Achtung nöthigen; jene Bildchen winzigsten Formats aber, in denen er Scenen aus dem römischen Carneval und dem spanischen Lagerleben, den Meeresstrand und die Faschingslust mit zahllosen Figuren in höchster Lebendigkeit, einer unerhörten, von aller Peinlichkeit freien Detailausführung, voll Pracht und Farbenglanz schilderte — sie waren Malerleistungen, neben denen als musikalisches Seitenstück höchstens Paganinis Variationen auf der G-Saite stehen

Kunststücke, deren heute nur Pradilla fähig ist und wie sie vor 30 Jahren nur Fortuny malte. In diesem wunderbaren Akrobaten der Palette verkörperte sich die Kraft des romanischen Genius. Er ist nicht allein den Spaniern noch heute für Stoff, Technik und Farbe massgebend, sondern auch der geistige Ahn, auf den die moderne italienische Malerei zurückgeht.

XXXVI.

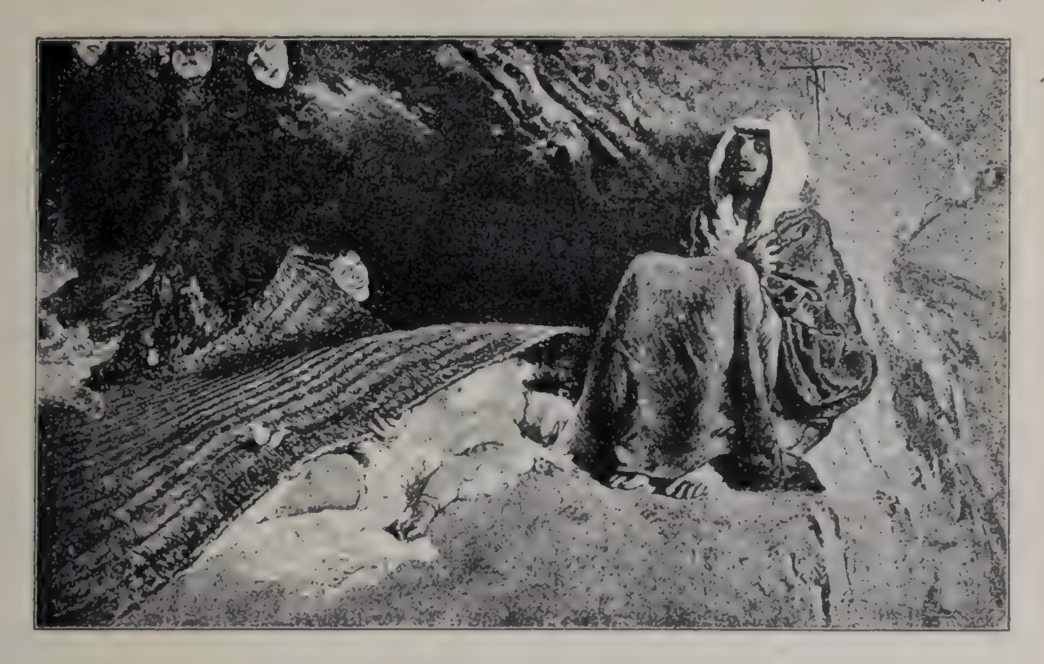
Italien.

DIE Sonne Italiens ist nicht blasser geworden; der Golf von Bajae leuchtet im alten Glanz; die gewaltigen Eichen von Lariccia wuchern noch fort und die Wunder Michelangelos und Tizians hängen noch immer in den Museen — nur die Malerei Italiens hat nichts mehr von der hehren Majestät, der im 16. Jahrhundert die Welt zu Füssen lag, sie ist kleinlich geworden, weltlich, frivol. Diese Betrachtung zieht sich durch die meisten Besprechungen moderner italienischer Bilder als tadelnder Kehrreim, während es richtiger wäre, aus der Verschiedenheit von den Alten ein Lob für die Modernen abzuleiten. Das lebende Italien mit dem der Vergangenheit vergleichen, den Malern der Gegenwart immer die grossen Genien von einst als warnende Gestalten vor Augen halten, hiesse sie zur Unbeweglichkeit, zur Copistenthätigkeit verdammen. Es ist ein Zeichen von Kraft und Selbstgefühl, dass sie, statt ihre grossen Meister zu copiren, auf eigene Kosten eine neue originelle Schule gründeten, dass selbst in diesem Lande, wo der Künstler durch die Fülle alter Meisterwerke erdrückt wird, sich die Malerei ihren eignen Stil zu schaffen wusste. Italien ist nicht mehr kirchlich, nicht mehr päpstlich, sondern ein weltliches, modernes Land, eine neue Nation geworden. Das spiegelt sich in den italienischen Bildern. Sie sind lustig und lebhaft wie das italienische Volk. Und diese Freiheit erkämpft zu haben, ist das Verdienst der lebenden Generation. Noch bei der Weltausstellung 1855 nannte Edmond About in seiner »Voyage à travers l'exposition des Beaux-Arts« Italien »das Grab der Malerei«. Er erwähnt ein paar Piemonteser Professoren; über Florenz, Neapel, Rom fand er nichts zu sagen. Und Venedig? fragt er zum Schluss. »Venedig liegt in Oesterreich.« Die Londoner Weltausstellung 1862 ergab kein günstigeres Urtheil. Der Bericht W. Burgers lautet gleich trostlos wie der Abouts. »Das berühmte Italien und das stolze Spanien

haben keine Maler mehr, die mit denen der andern Schulen wetteifern. Es gibt nichts zu berichten aus den Sälen, wo die Italiener, Spanier und Schweizer hängen.« Erst auf der Weltausstellung 1867 zeigten sich, nachdem das junge Königreich gegründet war, die Ansätze zu einer gewissen Erhebung, und heute wimmelt es in Italien von tüchtigen Malern. Im Künstlerlexikon Angelo de Gubernati's sind über 2000 Namen verzeichnet, die zum Theil auch in Deutschland einen guten Klang haben. »Italia farà da se« ist auch in der Kunst der Wahlspruch geworden.

Seine geistreichsten Nachfolger hat Fortuny — ist es direkter Einfluss oder Stammesverwandtschaft? — unter der Künstlerschaft Neapels gefunden. Die dortige Malerschule zeigte schon im 17. Jahrhundert eine grosse Verschiedenheit von denen des übrigen Italien; das griechische Blut der Bevölkerung, die wildromantische Scenerie der Abruzzen gab ihr ein eigenartiges Gepräge. Südliches Brio, Lebenslust, Farbe und Wärme waren die Eigenschaften Salvator Rosas, Luca Giordanos und Riberas, dieser feurigen kühnen Geister, im Gegensatz zum edlen Formenideal der Römer. Und ein Hauch davon scheint noch in ihren Nachkommen zu leben. Auch heute singt, tanzt und lacht die neapolitanische Malerei in einem Bacchanal von Farbe, Lust, Lebensfreude, glühendem Sonnenschein.

Domenico Morelli, ein unruhiger wilder Geist, dessen Biographie wie ein Capitel aus Rinaldo Rinaldini berührt, ist das Haupt dieser neapolitanischen Schule. Er wurde am 4. August 1826 in Neapel geboren und soll in seiner Jugend erst Zögling in einem Priesterseminar, dann Lehrling bei einem Mechaniker, eine Zeitlang sogar Facchino gewesen sein. Eine Akademie sah ihn nicht. Er führte ein Bohèmeleben, nährte sich von Brod und Käse, trieb sich auf wochenlangen Wanderungen, mit Byrons Poesien in der Tasche, am Meeresufer zwischen Posilippo und Bajae umher, kämpfte 1848 gegen König Ferdinand und blieb schwerverwundet auf dem Schlachtfeld. Erst nach diesen Zwischenfällen seiner Jugend wurde er Maler und begann 1855 mit dem grossen Bild »Die Ikonoklasten«, dem 1857 ein Tasso, 1858 ein »Saul und David« folgte. Biblische Bilder blieben auch später sein Gebiet, und er ist in Italien der einzige, der diese Stoffe von ganz neuen Gesichtspunkten behandelte, sie mit eigentümlich exaltirtem, phantastischem Geist erfüllte. Eine Madonna, die ihr Kind in Schlaf wiegt, während ihr Gesang von einer Legion Cherubim auf Instrumenten begleitet wird,



Morelli: Die Versuchung des heiligen Antonius.

die Verspottung Christi, die Himmelfahrt, die Kreuzabnahme, Christus auf dem Meere wandelnd, die Auferweckung der Tochter des Jairus, die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel, die Marien am Grabe, Salve Regina, Magdalena, die dem Auferstandenen begegnet, sind die Hauptstationen seines grossen christlichen Epos, und alle diese Bilder sprachen in ihrem phantastischen Naturalismus eine neue, revolutionäre Sprache. Es ist darin bald etwas von der mystischen Ruhe des Orientalen, bald von der schnaubenden Leidenschaft Eugène Delacroix'. Er gab sich in ihnen als echtes Kind des Landes der Sonne, als ein Freund flackernder, flimmernder Malerei. Noch hart, schwer, dunkel und plastisch in den Ikonoklasten, war er ein farbenprangender Lichtanbeter in der »Magdalena«. Die Versuchung des heiligen Antonius bezeichnet coloristisch wohl den Höhepunkt seines Schaffens. Als Hallucination hatte Morelli das Ganze gefasst. Der Heilige hockt am Boden, krallt die Finger, schliesst die Augen, sich der Gedanken zu erwehren, die voll begehrlicher Sinnlichkeit in ihm lodern. Doch immer mehr verdichten sie sich, immer deutlicher nehmen sie Körper an, verwandeln sich in rothhaarige Weiber, die sich von allen Seiten aus den Winkeln lösen. Unter der Matte quellen sie hervor, aus der Tiefe der Höhle winden sie sich heran, selbst der Windhauch,



Michetti: Der Kirchgang.

der die heisse Stirn des Gequälten streift, verwandelt sich in einen küssenden Mädchenkopf. Nur Neapel konnte einen Künstler hervorbringen, der zugleich so bizarr, so vielseitig und unzusammenhängend, so reich und so seltsam ist. Um ihn schaarten sich die jüngern Talente. Eine Feuerseele von stolzer Unabhängigkeit, wurde er der Lehrmeister der ganzen jüngern Generation. Er leitete sie an, das Meer und die Sonne zu betrachten, die Natur in ihrem strahlenden Glanz zu bewundern. Durch ihn ist die Licht- und Farbenfreude in die neapolitanische Malerei gekommen, der Farbenjubel, der in so lachenden Akkorden aus den Werken seines Schülers *Paolo Michetti* tönt.

Auch Michetti, ein grossartiges, kühnes Talent, das echte Product der wilden Abruzzen, war ein Taglöhnersohn wie Morelli. Ein grosser Herr wurde der Beschützer des früh verwaisten Knaben. Aber weder in der Neapeler Akademie, noch in Paris und London hielt dieser lange aus. Schon 1876 war er in Neapel zurück und liess sich mitten in den Abruzzen, dicht beim Adriatischen Meer, in Francavilla a Mare bei Ostona nieder, einem kleinen Nest, an dem man vorbeikommt, dicht bevor man in Brindisi den Orientdampfer besteigt. Hier lebt er ohne Contact mit alten Bildern, mitten im frischen italienischen Volksleben, und malte 1877 das Werk, das seinen Ruf begründete, die Corpus-domini Prozession in Chieti, ein Bild, das in seiner lebensfrohen, lauten, schreienden Buntheit wie ein Feuerwerk in die Kunst hereinbrach. Man sieht die Prozession eben aus der Kirche herauskommen: Männer, Weiber, nackte Kinder, Mönche, Geistliche, ein Baldachin, Chorknaben mit Weihrauchampeln, Greise und Jünglinge, Leute, die niederknien und Leute, die lachen, Weihrauchdampf, Sonnenstrahlen, auf den Boden gestreute Blumen,

eine Bande Musikanten und eine Kirchenfaçade mit reichen, polychromen Ornamenten. Buntfarbige Seide schillert, die Farben funkeln in den Tönen des Prismas. Alles scheint zu lachen, die Gesichter und die Costüme, die Blumen und Sonnenstrahlen. Darauf folgte ein Bild, das er »Frühling und Amoretten« nannte. Ein ödes Vorgebirge im blauen Meer, darin eine Schaar Amoretten, die rings um eine blühende Weissdornhecke spielen, sich puffen, sich raufen, springen, ausgelassener wie Strassenbuben von Neapel. Einige waren angezogen wie kleine Japaner, Andere wie griechische Terracotten, ein Marmorbruch in derNähe leuchtete indigoblau. Das Ganze schillerte in rothen, blauen, grünen und gelben Farbenflecken — ein gemalter Serpentintanz, zwölf Jahre vor dem Auftreten Loi Fullers.



Michetti: Das Fest der Kinder in Neapel.

Dann wieder das Meer. Mittag. Schwüle Hitze brütet auf den azurblauen Fluthen. Darin nackte Fischer, am Strande buntgekleidete Weiber, die Muscheln suchen, im Hintergrund Barken, in deren Segeln die Sonne spielt und die sich schillernd in den Fluthen spiegeln. Oder: der Mond geht auf und bildet grünliche Reflexe auf dem wie Phosphor leuchtenden Körper des vom Kreuze herabgenommenen Christus. Oder: eine blumige Landschaft am Sommerabend; Vögel darin, die ihr Nest für die Nacht bereiten, und kleine Engelchen, die sich lachend küssen. Michetti gab sich in allen diesen Bildern als ein Improvisator von erstaunlicher Fingerfertigkeit, der

jede Schwierigkeit spielend löste, über Alles Farbenglanz breitete und dem »Malen« etwas so Selbstverständliches war, wie uns orthographisch zu schreiben. Schon die Pariser Weltausstellung 1878 machte ihn zu einem berühmten Künstler und seitdem tönt sein Name dem italienischen Ohr als die Bezeichnung für etwas Neues, Unerwartetes, Wildes und Extravagantes. Das Wort Michetti ist gleichbedeutend mit prächtigen Stoffen und blendenden Fleischtönen, mit sich widerstreitenden, absichtlich gesuchten Farben, mit üppigen, von Sonne und Hitze umflossenen Frauenkörpern, mit phantastischen, in tollem Künstlerhirn erschaffenen Landschaften, sonderbaren, ungewöhnlichen Rahmen, mit Dorfidyllen in glühendem Sonnenbrand. Es gibt keine todten Punkte auf seinen Schöpfungen, jeden Einfall zaubert er in prächtige Gestalten um.

Ein zweiter Schüler Morellis, *Edoardo Dalbono,* vollendete sein historisches Pensum mit einer Greuelscene à la Laurens »Excommunication König Manfreds« und wurde dann der Maler des Golfes von Neapel. Die »Insel der Sirenen« war das erste Erzeugniss seines nervös prickelnden, geistreichen Pinsels. Ein schroffer Felsen, der jäh in das blaue Meer fällt. Zwei antike Schiffe nähern sich, ohne der Sandbänke und Klippen zu achten. In gespenstischen Bewegungen strecken die nackten Weiber winkend die Arme aus, Verkörperungen gleichsam des mörderisch schönen, wollüstig grausamen Oceans. Die See verrieth ihm allmählich alle ihre Geheimnisse, ihre sonderbarsten Combinationen von Farbe und atmosphärischen Effecten, ihre Transparenz und ewig wechselnden Phasen von Ebbe und Fluth. Er hat den herrlichen Golf von Neapel in hellem, heissem Mittag und nächtlichem Dunkel, im Purpurlicht der sinkenden Sonne und in seltsam bunter Dämmerstimmung gemalt. Bald leuchtet und schillert er bunt und lustig in blauen, grasgrünen und violetten Tönen, bald scheinen ihm Millionen phosphoreszirender Funken zu entsprühen und in ihm spiegeln sich die rosarothen Wolken des Himmels, die Lichter der regellos über schroffe Bergketten verstreuten Häuser oder die dunkelrothe Lavagluth, die unheimlich vom Vesuve leuchtet. Dazwischen malte er Skizzen aus dem neapolitanischen Strassenleben, alte, wettergebräunte Schiffer, junge Matrosen mit scharfgeschnittenen, wie in Bronze gegossenen Zügen, schöne, feurige, braune Weiber, aus deren Augen heisses, südliches Feuer blitzt, weiss oder orangegelb angestrichene Häuser, in deren Fenstern die Sonne glitzert. Das »Voto alla Madonna del Carmine« war das

umfangreichste dieser südlichen Strassenbilder. Alles glänzt in lustigen, blauen, gelbgrünen und rothen Farben. Wärme, Leben, Licht, Glanz und Lachen — auf diesen Elementen baut seine Kunst sich auf.



Giacomo Favretto.

Alceste Campriani, Giacomo di Chirico, Rubens Santoro, Federigo Cortese, Francesco Netti, Edoardo Toffano, Giuseppe de Nigris — sie Alle haben dieses kaleidoskopische Funkeln, diese Art der Malerei, die den Bildern das Aussehen gibt, als wären sie Mosaiken aus kostbaren Steinen. Wie in den Tagen der Renaissance, bildet gewöhnlich die Kirche den Schauplatz, doch nicht mehr als Haus Gottes, nur als Hintergrund farbigen Volksgewühls. Ein Gewimmel von Baldachinen, Priestern und Chorknaben, von grüssenden und niederknieenden Landleuten, wenn das Sanctissimum vorbeigeht, Hochzeiten, Pferderennen und ländliche Feste, Alles farbenfreudig, lebendig, von neapolitanischer Sonne durchglüht — das ist gewöhnlich der Inhalt der Bilder. Alceste Camprianis Hauptwerk nannte sich »Die Rückkehr von Montevergine«. Carossen und Leiterwagen sausen dahin, die Pferde schnauben, Kutscher lassen ihre Peitsche knallen, die Bauern, des süssen Weines voll, schreien und singen; auf der Strasse rufen Orangenverkäufer ihre Waaren feil. Auf den bunten Costümen hüpft ein kokettes, glänzendes Licht herum, wie flüssiges Silber funkelt der weisse Staub, der unter den Hufen der wüthend dahinstürmenden Pferde aufsteigt. Das Hauptwerk des armen, 1883 wahnsinnig gewordenen Giacomo di Chirico war »eine Hochzeit in der Basilicata«. Ein buntes Menschengewimmel. Das ganze Dorf hat sich aufgemacht, die Ceremonie zu sehen. Die Hochzeitsgäste schreiten von der Kirchentreppe herab auf den mit bunten Teppichen belegten, mit Blumen bestreuten Platz. Triumphbögen sind gebaut, die Madonnenbilder von Guirlanden umschlungen. Der Sindaco gibt der Braut den Arm, unter deren buntem Costüm ein reizend elegantes Füsschen hervorlugt. Der Bräutigam folgt mit der Frau des Sindaco. Neugierig schauen alle Mädchen des Dorfes,



Favretto: Auf der Piazetta.

Musikanten spielen; der Winter hat einen weissen Schneemantel über den Platz gebreitet, doch die Sonnenstrahlen hüpfen darauf und lassen ihn grell in tausend Reflexen leuchten.

Die Herkunft aller dieser Bilder ist leicht kenntlich. Fast alle neapolitanischen Maler studirten in den 70er Jahren in Rom bei Fortuny, und in die Heimath zurückgekehrt, bemerkten sie, dass auch das moderne Volksleben Dinge biete, die kokett in Fortunys Tonleiter passten. Aus der polychromen Pracht der alten Kirchen, den rothen Talaren der Geistlichen, der bunten Kleiderpracht des Landvolkes, der fröhlichen Lumpenherrlichkeit der neapolitanischen Kinder setzten sie ein farbenfreudiges, modernes Rococo zusammen, während der Spanier, um seine flimmernden Effecte zu erzielen, noch in die Vergangenheit geflüchtet war.

Ein grosser Theil der Italiener thut das noch heute. In zahlreichen, von Sammet und Seide blitzenden Costümbildern aus dem 17. und 18. Jahrhundert feiert die bunte Farbenfreudigkeit des Südländers noch immer gern ihre Orgien. Buntfarbige Schleppen rauschen, rosige Amoretten lachen von den Wänden hernieder, venezianische Kronleuchter verbreiten ihren strahlenden Glanz: Keine andere Epoche der Culturgeschichte macht es dem Maler so leicht, saftig blühende, volltönende Farbenakkorde erklingen zu lassen. Der prickelnd geistreiche, in Farbengluth leuchtende *Favretto*, der gleich Fortuny wie ein Triumphator in die Kunstwelt einzog und gleich jenem, kaum 37 Jahre alt, nach kurzer glänzender Laufbahn, ihr



Favretto: Susanna.

wieder entrissen wurde, steht an der Spitze dieser Gruppe. Als armer Leute Kind, der Sohn eines Tischlers, war er 1849 in Venedig geboren und durchlebte gleich dem Spanier eine entbehrungsvolle Jugend. Doch alle Noth des Daseins, selbst der Verlust eines Auges verhinderte ihn nicht, die Dinge in lachendem Farbenglanz zu sehen. Durch Studien und Phantasie war er im Venedig des 18. Jahrhunderts nicht minder heimisch geworden, als in dem seiner Tage. Dieses Venedig Francesco Guardis, die vom Schimmer alter Herrlichkeit umflossene Zauberstadt, der Schauplatz reicher, farbenprächtiger Feste und einer graziösen eleganten Gesellschaft, stieg unter Favrettos Händen in märchenhafter Schönheit wieder auf. Welches Brio der Mache, welche Harmonie der Farben war in dem Bilde »Un incontro«, das seinen Namen zuerst in die Welt trug, der reizenden Scene auf der Rialtobrücke mit dem grüssenden Cavalier und der kokett dankenden Signora. Was für coloristische Fanfaren erklangen in den beiden nächsten Bildern »Banco lotto« und »Erbajuolo Veneziano«. Auf der Ausstellung in Turin 1883 hatte er »das Bad« und eine »Susanna mit den beiden Alten«; auf der in Venedig 1887 feierte er seinen letzten grössten Triumph. Die drei Gemälde »der Freitagsmarkt auf der Rialtobrücke«, die

»Kanalfähre bei Sta. Magherita« und »Auf der Piazetta« waren Gegenstand enthusiastischer Bewunderung. Die ganze venezianische Gesellschaft des Zeitalters der Goldoni, Gozzi und Casanova war in diesem Bilde lebendig geworden und bewegte sich in der Promenadenstunde auf dem glatten Fliesenpflaster der Piazetta vom Dogenpalast zur Bibliothek, vom Marcusplatz zur Löwen- und Theodorsäule auf und ab in wogendem Leben. Man lorgnettirte, begrüsste chevaleresk die Königinnen der Schönheit. Der reizende Wunderbau des Sansovino, die Loggetta mit ihren hellfarbigen Marmorsäulen, schwarzgrauen Bronzestatuen und herrlichen Gitterthüren bildete den Hintergrund der stehenden und wandelnden Gruppen, deren bunte Costüme sich mit den Marmor- und Bronzetönen zum schönsten coloristischen Bouquet vereinten. Favretto hatte eine Art für sich, und obwohl zur Schule Fortunys gehörig, war er doch kräftiger, gesunder als dieser. Er zeichnete als echter Maler ohne allzuviel Fortunysches Feuerwerk. Seine fette, weiche Malerei war die eines vornehmen Coloristen, stets geschmackvoll, von exquisitem Ton und leichter, appetitlicher Mache.

Durch die andern italienischen Costümmaler wurde die von Fortuny gespielte Scala nicht um neue Noten bereichert. Ihre meisten Bilder sind nichtige, kokett spielende Tändeleien, zwar von meisterlicher Technik, doch so inhaltlos, dass sie dem Gedächtniss entschwinden, wie Romane, die man während der Fahrt im Eisenbahnwagen liest. Viele haben keine grössere Wichtigkeit als Roben, Mäntel und Hüte, die während ein paar Wochen der Saison von den Damen getragen werden. Zuweilen ist die Bedeutung sogar geringer, denn es gibt Modistinnen und Schneiderinnen, die mehr Geschick haben, Falten zu legen und Farben zu nüanciren. Ein Theilchen von Favrettos elegantem Geschmack scheint auf den Venezianer Antonio Lonza übergegangen, der zwischen die bunten, malerischen Trachten der Rococozeit gern noch die schimmernde Farbenpracht orientalischer Teppiche, Fächer und Schirme mischt: Japaner, die in koketten Rococogärten vor dem alten venezianischen Adel sich als Gaukler oder Messerwerfer produciren. Doch das Centrum dieser Costümmalerei ist Florenz, die grosse Markthalle dafür die Società artistica, wo die jährlichen Ausstellungen stattfinden. Francesco Vinea, Tito Conti, Federigo Andreotti und Eduardo Gelli sind die eigentlichen Fabrikanten in Italien, die mit Meissoniers, Gérômes und Fortunys Hilfe sich auf Scenen aus dem

16. und 17. Jahrhundert, auf Federhüte, Wallensteinstiefel und Reiterkoller, auf Renaissancelords und lachende Renaissanceladys warfen und damit in Deutschland grosse Anerkennung errangen. Hübsche, süssliche Weiber in reichfarbigen Costümen, zechende Soldaten und galante Cavaliere, lachende Bauerndirnen und schmucke Kellnerinnen, die in Kellergewölben Wein zapfen und dem Rittersmann vorsetzen, der zum Dank verliebt ihre Taille umfasst; schöne, noch süsslichere Edeldamen, die in farbenprächtig mit Gobelins ausgestatteten Räumen statt mit dem Rittersmann mit einem Papagei oder Hündchen lachen — das zumeist sind die Gegenstände, die *Francesco Vinea* mit grosser, an die Routine der Schreibmaschine streifender Virtuosität behandelt. Seine Mache ist weder fascinirend noch fein; die Farbe so roh, dass sie auf's Auge wirkt wie falsche Noten auf's Ohr. Aber die mechanische Kraft seiner Malerei ist gross. Er kann viel, weit mehr als Sichel, weiss die berühmten, um den Kopf seiner Schönen geschlungenen Spitzentücher in erstaunlicher Weise zu malen. *Andreotti* und *Tito Conti* arbeiten in derselben Art, nur dass die Balladensänger und ländlichen Idyllen Andreottis vielleicht noch glatter und süsser, die Bilder Contis etwas raffinirter und künstlerischer wirken. Seine Farbe ist transparenter, vornehmer, seine Tapetenhintergründe ergeben wärmere Effecte.



Vinea: Treibhauspflanzen.

Und ebenso lustig wie diesen Cavalieren des Rococo, verläuft, soweit man aus den Bildern schliessen könnte, den heutigen Italienern

ihr Leben. Gegenüber der ernsten Kunst der andern Nationen hängt dieses Bildervölkchen in sorglosem Flitterstaat vergnügt durcheinander. — ihm ist die Kunst heiter — heiter wie der Italienerin ein Sonntag Nachmittag mit Prozession und Feuerwerk, Spazierenfahren und Sorbettoschlürfen. Neben dem plüschblau-sammetrothen Costümbild dominirt noch immer das komische Genre: in der Farbe barbarisch, im Inhalt lustiger, als für geschmackvolle Bilder gut ist. Gaetano Chierici lässt auf kleinem Kasperltheater artige und böse Kinder auftreten. Antonio Rotta erzählt komische Episoden aus dem Leben der venezianischen Flickschuster und Netzeflicker. Scipione Vannuttelli malt junge Mädchen in weissen Kleidern, die als Nonnen eingekleidet oder in der Kirche gefirmt werden. Francesco Monteverde liebt komische Intermezzi à la Grützner, etwa wie ein geistlicher Herr zu seinem Entsetzen bemerkt, wie seine junge hübsche Dienstmagd im Hof von einem schmucken Burschen geküsst wird. Ettore Tito schildert die hübschen venezianischen Wäscherinnen, die Passini, Cecil van Haanen, Charles Ulrich, Eugen Blaas und Andere in die Kunst einführten. Einige schlugen auch tiefere Noten an. Luigi Nono in Venedig malte sein schönes Bild »Refugium peccatorum«, der Mailänder Ferragutti seine »Arbeiter auf dem Rübenfeld«, eine grelle Sonnenlichtstudie von ernster Wahrheit, und ganz neuerdings trat *Giovanni Segantini* mit sehr absonderlichen Sachen hervor, in denen er zeigte, dass man Italiener und doch ernst sein kann.

Segantinis Biographie ist ein ganzer Roman. 1858 in Arco als armer Leute Kind geboren, war er nach dem Tode seiner Eltern einem Verwandten in Mailand übergeben worden, bei dem es ihm sehr schlecht ging. Er wollte sein Glück in Frankreich machen und unternahm zu Fuss die Reise, kam jedoch nicht weit und liess sich von einem Gutsverwalter als Schweinehirt dingen. Nun lebte er ein Jahr einsam im wilden Gebirge, arbeitete auf dem Acker, im Stall, in der Scheune. Da kam die bekannte Entdeckung, die man nicht glauben würde, wäre sie nicht bei Gubernatis zu lesen. Er hatte eines Tages das schönste seiner Schweine mit Kohle auf einen Felsblock gezeichnet. Die Bauern laufen zusammen und nehmen den Steinblock sammt dem neuen Giotto im Triumph mit in's Dorf. Er findet Unterstützung, besucht die Kunstschule in Mailand und malt nun, was er in der Jugend gethan. 1000 Meter über dem Meeresspiegel, in einem weltentrückten Dorfe der Alpen, in Val d'Albola in der Schweiz, mitten im grandiosen Hochgebirge, liess



Conti: Der Lautenschläger.

er sich nieder, nur von Bauern umgeben, die in harter Arbeit dem Boden ihr Leben abtrotzen. Das ganze Jahr ausser Connex mit der Künstlerwelt, die grosse Natur zu jeder Jahreszeit und allen Tagesstunden beobachtend, frisch und gradaus in seinem Wesen, gehört er zu den Millet'schen Naturen, bei denen Herz und Hand, Mensch und Künstler sich deckt. Seine Hirten- und Bauernscenen aus den Thälern der Hochalpen sind von jedem genrehaften Beigeschmack frei. Das Leben dieser armen, niedern Menschen verläuft ohne Contraste und Leidenschaften, geht ganz in der Arbeit auf, die in eintöniger Regelmässigkeit den langsam hinlaufenden Tag füllt. Der Himmel leuchtet in scharfem Glanz. Das spitzenhaft gelbe, zarte Grün der Wiesen dringt schüchtern aus felsigem Boden hervor. Vorn ist etwa ein Zaun, an dem eine Kuh grast, oder eine Sennerin, die ihre Schafe weidet. Es liegt etwas Majestätisches in dieser kalten Natur, wo der Sonnenschein so schneidend, die Luft so dünn ist. Und der primitiven Einfachheit der Stoffe entspricht die primitive, man möchte sagen: antike Mache. Segantinis Bilder wirken mit ihren kalten silbernen Farben und scharf umrissenen Conturen, die sich hart von dünner Luft absetzen, wie enkaustische Wachsmalereien oder Mosaiken. Sie haben nichts Einschmeichelndes, Gefälliges, es ist vielleicht sogar ein Stück Manier in dieser mosaicirenden Malerei, aber sie sind doch sehr wahr, rauh, herb und sonnig, und wenn man sie bemerkt hat, fängt man an, diesen Künstler zu bewundern, der allein auf unbetretenen Wegen geht. Es ist etwas Nordisches, Jungfräuliches in seinen Werken, etwas Ernstes und Grandioses, das in sonderbarem Contrast steht zu dem heitern, conventionellen Lächeln, das sich sonst über das Antlitz der italienischen Malerei breitet.

Ausser Segantini will keiner dieser Maler verrathen, dass es in seiner Heimath auch arme, unglückliche Leute gibt. Noch immer lacht ein ewig blauer Himmel über Italien, noch immer herrscht eitel Sonnenschein und Lebensfreude in den italienischen Bildern. Arbeit gibt es im sonnigen Italien nicht und trotzdem keinen Hunger. Selbst da, wo gearbeitet wird, sind nur die schönsten Mädchen der Lombardei vereinigt, die lachend und scherzend am Strande knieen, und der Wind spielt kosend mit ihren Kleidern. Besonders gern zeigen sie sich bei der Toilette, im Mieder, die Füsschen in zierlichen Pantöffelchen, die nackten Arme emporgehoben, um das goldrothe Haar zu ordnen. Gewöhnlich aber thun sie gar nichts, sondern lächeln dich an mit ihrem verführerischsten Lächeln, das die perlweissen Zähne zeigt, und mit dem sie jeden dummen Teufel bestricken, der nicht ahnt, dass sie so schon seit Jahren lächeln und mit dem am meisten, der am besten zahlt — j'aime les hommes parceque j'aime les trufes. Die Bilder sind fast durchgängig Arbeiten, die sehr wohl ihren Besitzer erfreuen können, doch nur selten zu kunstgeschichtlichen Erörterungen einladen. Trop de Marchandise heisst es im Pariser Salon gewöhnlich beim Anrücken der Italiener. Eigentliche Pioniere, ernst vorwärts gehende, anregende Geister gibt es unter ihnen wenig. Die Kernfragen der Freilichtmalerei, des Impressionismus und Naturalismus interessiren sie nicht im Geringsten. Eine muntere, gefällige und naiv selbstgefällige Technik bildet in den meisten Fällen den einzigen Reiz ihrer Arbeiten. Man fühlt sich kaum in der Stimmung, nachzusehen, von wem das Bild ist und ob die Schöne, — sie war die erste nicht — die im Vorjahr Ninetta hiess, heute sich Lisa nennt. Die Meisten machen ihre Bilder, wie Geldstücke geschlagen werden oder wie die plastischen Arbeiten in Italien entstehen, die so viele Auflagen erleben. Wie nirgends schönere Spitzen gemeisselt werden, so malen die Maler so virtuos wie nur irgendwo die gleissende Pracht der Atlas- und Sammetstoffe, den glitzernden Glanz der Geschmeide und schöner Frauenaugen sternenhaftes Funkeln. Nur weiss man, wie die Marmorarbeiten, auch die Bilder auswendig, sobald man sie einmal gesehen, weil schon der Maler sie auswendig wusste. Ueberall Zeugnisse von Talent, Fleiss, Können und Geist, aber dem Geist fehlt die Seele, den Farben das Leben. So viele brillante Töne nebeneinander stehen, ist doch weder ein feiner Ton, noch der Eindruck der Naturwahrheit erzielt.



Tito: Die Pantoffelverkäuferin.

Von einer wirklich ernsthaften Landschaft ist in dieser ganzen Kunst kaum die Rede. Abgesehen von den Arbeiten einiger Jüngeren, wie Belloni, Serra, Gola, Filippini und Anderen, die eine beachtenswerthe Intimität der Beobachtung zeigen, ist eine innigere Fühlung mit den Bestrebungen jenseits der Alpen noch heute nicht erreicht. Mögen die Mailänder die grellen Effekte der Alpen, die Venezianer lichtgetränkte Lagunen malen, deren Gondeln und Gondelpfähle im Sonnenschein glühen, die Neapolitaner das Brillantfeuerwerk ihres schönen Golfes auf der Leinwand glitzern lassen — die Landschaften sind in der Regel doch kunstgewerbliche Erzeugnisse, die durch ihre technische Routine für einen Augenblick frappiren, aber selten feinere Empfindungen wecken. Die meisten folgen noch immer selbstzufrieden der buntbewimpelten Gondel Ziems; die Errungenschaften der Fontainebleauer und Impressionisten wurden nicht von ihnen bemerkt.

Und dieser kunstgewerbliche Charakter der italienischen Malerei erklärt sich zur Genüge aus dem ganzen Charakter des Landes. Der italienische Maler ist nicht recht in der Lage, zu suchen und zu experimentiren. Für Museen wird fast nichts gekauft und vornehme Amateurs gibt es wenige. Er arbeitet hauptsächlich für die Reisenden und das gibt seinen Erzeugnissen dies Gepräge liebenswürdiger Marktwaare. Der Italiener ist viel zu sehr Geschäftsmann, um pour le roi de Prusse grosse Kraftproben anzustellen. Er malt keine grossen Bilder, die bei ihm zu Hause doch nur todtgeborene Kinder wären, malt auch nicht das asketische Pleinair, sondern zieht eine bestechende, ausgelassene, flatternd lärmende Farbenfreudigkeit

vor. Er producirt überhaupt nichts, was nicht leicht verkäuflich ist, und hat ein feines Gefühl für den Modegeschmack des reichen reisenden Publikums, das keine Dinge zu sehen wünscht, die andere als heitere und oberflächliche Empfindungen hervorrufen.

Vielleicht hängt dieses Zurücktreten der romanischen Völkerschaften aber auch mit dem Wesen der modernen Kunst zusammen. Es wurde neuerdings mit den Worten germanisch und romanisch viel Missbrauch getrieben. Man hat verkündet, die neue Kunst bezeichne den Sieg germanischen Gemüthslebens über das lateinische Formenwesen, den Ansturm germanischer Innigkeit gegen das hohle Pathos, in das die Nachahmung des Cinquecento auslief. Solche Behauptungen sind immer schwer beweisbar, da jedes Jahrhundert der Kunstgeschichte ähnliche Reactionen der Naturwahrheit gegen den Manierismus verzeichnet. Richtig aber ist, dass die moderne Kunst mit ihrer zarten Versenkung in's Alltagsleben und in die Mysterien des Lichtes im Grunde einen germanischen Charakter trägt, nicht in Rafael, Michelangelo und Tizian, sondern in den Engländern des 18., den Holländern des 17., den Deutschen des 16. Jahrhunderts ihre Ahnen hat. Die Italiener und Spanier, deren gesammte Geistescultur auf lateinischer Grundlage ruht, vermochten vielleicht deshalb dieser Geschmackswandlung schwer zu folgen. Sie hielten entweder an der alten bombastisch-theatralischen Historienmalerei fest oder modelten das Neue in eine äusserliche, mit buntem Flitter drapirte Salonkunst um. Selbst in Frankreich bedeutete das Emporkommen der neuen Kunst gleichsam einen Sieg des fränkischen Elements über das gallische. Der Normanne Millet, der Franke Courbet, der Lothringer Bastien-Lepage trieben die Lateiner Ingres und Couture, Cabanel und Bouguereau zurück, so wie im 18. Jahrhundert der Niederländer Watteau das Joch des starren lateinischen Classicismus brach. Und wie damals auf Watteau der mehr römisch angehauchte François Boucher folgte, so lässt sich auch heute nicht verkennen, dass die jüngste Generation den Geist germanischen Kunststrebens wieder in eine lateinische Formel brachte. Noch immer ist die französische Kunst äusserlich die imposanteste der Welt. Welcher Esprit, welcher grosse Zug, welche souveräne Sicherheit geht durch diese Werke, und wie provinciell, wie ängstlich befangen, wie unsicher erscheinen damit verglichen die der andern Nationen. Paris ist seit Jahrhunderten ein kunstdurchtränkter Boden. Der französische Künstler bewegt sich daher auf dem Parket der Ausstellungen mit

der unbefangenen Sicherheit des von Jugend auf in vornehmen Kreisen aufgewachsenen Weltmannes, dem alle Finessen des gesellschaftlichen Lebens in Fleisch und Blut übergegangen und der deshalb er in Fragen des guten Tones noch jederzeit vorbildlich sein kann. Das Meiste ist interessant, strotzend von Talent, neu und pikant. In der Fortbildung der Technik — der absoluten Technik, der Technik an sich — liegt die kunstgeschichtliche Mission der Franzosen. Fast Alle sind in gewissem Sinne Chercheurs. Sie mühen sich ab mit Aufgaben der Farbenwirkung, der Lichtreflexe, der Luftstimmungen, und indem sie alle Kraft einsetzten, diesen schwierigsten Elementen der Erscheinungswelt bis zur äussersten Wirklichkeitsnachahmung beizukommen, haben sie thatsächlich die Malerei — nicht nur des 19. Jahrhunderts! — um einige Stufen auf der Scala der Naturbeobachtung weiter gebracht. Sie nahmen das von Millet und Bastien-Lepage gestellte Problem nach der technischen Seite hin auf, haben eine Art Generalbass der modernen Malerei hergestellt, deren technische Instrumente in kaum zu überbietender Weise geschliffen und verfeinert.

Wo aber ist der Geist der neuen Kunst geblieben? Wie auf Delacroix ein falsches historisches Genre folgte, ist auf die Initiateure Courbet, Manet, Degas vielfach ein falsches modernes Genre gefolgt. Seit Dagnan-Bouveret drang wieder ein Element in die Malerei ein, das Realismus und Süsslichkeit in unerfreulicher Mischung vereint. Selbst die gemalte Anekdote taucht von allen Seiten wieder auf. Mit der Schroffheit, die dem Naturalismus vor zehn Jahren eigen war, ist auch sein Wesen selbst vielfach verschwunden, von der ganzen, nach Wahrheit strebenden Bewegung der verflossenen Jahrzehnte im Wesentlichen nur die Aufhellung der Palette geblieben. Ueberall begegnet man dem Verstandesreiz einer Ueberraschung, einer Verwunderung über die grössere oder geringere Kühnheit, mit der schwierige Aufgaben der Uebersetzung der Natur in die Malerei gelöst wurden. Aber Gemüthseindrücke bietet die neueste französische Malerei — gleich der spanischen und italienischen — wenig.

Diese Fäden germanischen Kunstbestrebens wurden nur von den germanischen Nationen weiter gesponnen. Während die Franzosen noch heute wie zu Davids Zeiten Formalisten sind, haben die Germanen die gewonnene Technik zum Ausdrucksmittel tieferen Gefühlslebens gemacht. Die höchste Kunst ist wieder zur schlichten

Natur geworden. Dort wurde mit Verstand und Witz die Form geprägt, hier ward ihr der Inhalt, die Seele gegeben. Dort frappirt die glänzende Mache, die Meisterschaft im Handwerk, die spielende Herrschaft über alle Zauber des Metiers, hier steht man vor einer Kunst, die in dem Maasse Natürlichkeit und Einfachheit ist, dass man an die künstlerische Hervorbringung kaum noch denkt. Dort ist Virtuosenthum, Geschmeidigkeit, Eleganz, hier Innerlichkeit, Gesundheit, Stimmung zu Hause.



XXXVII.

England.

DER englischen Malerei konnten, da hier die epochemachende Thätigkeit der Praerafaeliten vorausgegangen war, die französischen Errungenschaften im Princip wenig Neues mehr bieten. Sie hat, von einigen directen Entlehnungen abgesehen, ihre Autonomie vollständig bewahrt oder Alles, was sie sich von Frankreich assimilirte, wenigstens in specifisch englischem Sinne umgebildet. Es ist mit der Kunst ähnlich wie mit den Menschen. Der Engländer reist mehr als jedes Volk. Die Reisen gehören zu seiner Erziehung. Man begegnet ihm in allen Ecken der Welt, in Afrika und Asien, in Amerika, auf unserem Continent, und er braucht den Mund kaum zu öffnen — schon von Weitem verräth sich der Engländer. Ebenso bedarf man in Ausstellungen keines Katalogs, um auf den ersten Blick alle englischen Bilder zu erkennen. Die englische Malerei ist zu englisch, um nicht auch die Reisen zu lieben. Der Maler recognoscirt gern die anderen Schulen, studirt alle Stile, ist in der Vergangenheit wie in der Gegenwart heimisch. Aber wie der englische Tourist, mag er bis an's Ende der Welt gehen, überall seine Sitten, seinen Geschmack, seine Gewohnheiten beibehält, bleibt auch die englische Malerei selbst auf den abenteuerlichsten Reisen unwandelbar ihrem nationalen Geiste treu, kehrt von allen ihren Wanderungen englischer als je nach Hause zurück, verarbeitet das Fremde mit derselben köstlichen Rücksichtslosigkeit, mit der die englische Sprache ausländische Worte sich mundgerecht macht. Eine gewisse Zärtlichkeit der Seele und Sanftheit des Gefühls lässt die Engländer noch heute die harte Berührung mit der Wirklichkeit meiden. Ihre Kunst weist Alles zurück, was in der Natur rauh, herb, brutal ist, sie polirt und poetisirt die Wirklichkeit, auf die Gefahr hin, sie abzuschwächen. Sie betrachtet die Dinge unter dem Gesichtspunkt des Hübschen, des Rührenden oder Verständigen, hält keineswegs alles Wahre für schön. Und ebensowenig sieht das — sehr um's Detail bemühte — englische



Frederick Leighton.

Auge das Licht in seiner äussersten Delicatesse. Es sieht mehr das Einzelne, als die Harmonie, ist mehr klar als fein. Das Pleinair hat daher sehr wenig Adepten, die atmosphärischen Einflüsse, welche die Linien der Gegenstände abstumpfen, die Farben verwischen und einander nähern, finden keine Berücksichtigung. Man lässt den Dingen die volle Schärfe ihrer Umrisse, und die Harmonie, die sich bei den Franzosen auf natürlichem Wege aus der Beobachtung des die Formen und Farben durchtränkenden Luft- und Lichtelementes ergibt, wird mehr künstlich dadurch erzielt, dass man Alles in einen hellen, zarten, fast zu feinen Ton abstimmt. Die Kühnheiten des Impressionismus sind schon deshalb ausgeschlossen, weil eine auf das geistreiche Erhaschen des Gesammteindrucks ausgehende Malerei dem durch Ruskin gebildeten englischen Geschmack als zu skizzenhaft erscheinen würde. Sehr ausgefeilt, sehr vollendet — das ist eine Conditio sine qua non, auf die der englische Geschmack nicht verzichtet, in der Oelmalerei so wenig wie im Aquarell, die hier in viel engeren Wechselbeziehungen als anderwärts stehen und technisch sich gegenseitig beeinflussten. Das englische Aquarell sucht an Kraft und Präcision mit der Oelmalerei zu wetteifern und hat dadurch den Reiz des Improvisirten, die Verve des ersten Wurfs, jene frische Leichtigkeit eingebüsst, die es seinem Charakter nach haben sollte. In seltsamer Rollenvertauschung gefällt sich die Oelmalerei darin, dem Aquarell seine Wirkungen und technischen Proceduren zu nehmen. Die Bilder haben nichts Oeliges, Schweres mehr, aber zeigen auch nichts von der Handarbeit des Pinsels, sondern sehen eher aus wie grosse Aquarelle, vielleicht auch wie Pastelle oder Wachsmalerei. Die Farben sind mit Zurückhaltung gewählt; alles ist gedämpft, gemildert, wie der Leisetritt des



Leighton: Andromache am Brunnen.

Bedienten im Schlosse des Lords. Die besondere Eigenart aller englischen Bilder besteht — nachdem man in der älteren Periode eine Vorliebe für helles Gelb und brüskes Roth gehabt — heute in einem grünlich oder bläulich leuchtenden Gesammtton, dem sich jeder englische Maler wie einer zwingenden Gesellschaftsform zu beugen scheint und der selbst in den englischen Landschaften wiederkehrt. Die englische Malerei unterscheidet sich von der französischen, wie England von Frankreich.

Frankreich ist eine grosse Stadt und diese Stadt heisst Paris. Hier, nicht in der Provinz, lebt die denkende elegante Welt, die durch die Feinheit ihres Geschmackes und die Ueberlegenheit ihres Geistes die Führerin der Nation, die Schiedsrichterin des Schönen geworden ist. In Paris werden die Ideen geboren, die auf unsichtbaren Telegraphendrähten durch's Land fliegen. Auch die Malerei erhält sie aus erster Hand. Sie steht mitten im gährenden Strudel der Zeit, das Blut der Gegenwart strömt ihr durch alle Adern, nichts Menschliches ist ihr fremd, der Koth und der Glanz des Lebens, sein Lachen und Elend. Auch die Nerven der Grossstadt vibriren in ihr. Paris hat die Menschen raffinirt und gierig im Genuss gemacht. Sie haben jeden Tag neue Eindrücke, neue Theorien nöthig, um sich nicht zu langweilen. So erklärt sich der Alles umfassende Stoffkreis der französischen Malerei und ihre fieberhafte technische Beweglichkeit.

London hat für England keineswegs die Bedeutung wie Paris für Frankreich. Es ist ein Sammelplatz für die Geschäfte; die feineren Leute der Gesellschaft leben auf dem Lande. Gleich wenn man in Dover den Expresszug besteigt, fliegen zu beiden Seiten Landhäuser vorbei. Sie finden sich überall in England, an den Ufern der Seen, am Strande der Meerbusen, auf den Gipfeln der Hügel. Wie hübsch sind sie, wie wohlgeordnet, wie lieblich anzusehen mit ihren spitz zulaufenden Dächern, ihren glänzenden, mit Epheu bedeckten Ziegelsteinen. Rings dehnt sich ein frischer sammetweicher Rasenplatz aus, der alle Morgen gewalzt wird. Fette Ochsen, Schafe, so weiss, als kämen sie frisch aus der Wäsche, liegen im Grase. Ganz England gleicht einer grossen Villegiatur, in die kein Laut hereindringt vom hämmernden, pochenden Leben. Auch die Malerei darf die idyllische, ländliche Harmonie nicht stören. Man will, wenn man seine Arbeit gethan und der Stadt entflohen ist, durch nichts erinnert sein an die Prosa des Lebens. Der Schiller'sche Satz »Ernst ist das Leben, heiter die Kunst« ist der erste Paragraph der Aesthetik.

Die englische Malerei ist ausschliesslich eine Kunst des Luxus, des Optimismus, der Aristokratie, ausschliesslich bestimmt, sich in ihrer netten reinlichen Wohlerzogenheit dem englischen Comfort einzuschmiegen. Die Bilder haben sehr verschiedenen Geschmack zu befriedigen: den einer reichen Bourgeoisie, die eine substantielle Nahrung will und den ästhetischen einer Elite, die nur die Quintessenz, das Subtilste verträgt, die Leser George Elliots und die Swinburnes. Alle Kunstwerke aber werden nicht für Museen, sondern für den Drawing Room des Privathauses geschaffen, alle rechnen in Stoff und Behandlung mit der herrschenden Anschauung, dass das Gemälde in erster Linie ein behagliches Möbel des Wohnzimmers sein solle. Der Reisende, der Liebhaber des Alterthums ist durch die Nachahmung antiker Stile ergötzt; der Waidmann, der Liebhaber des Landlebens hat an den kleinen ländlichen Scenerien seine Freude; die Damen sind von den Frauencharakteren entzückt. Alles muss sich in den Grenzen der Liebenswürdigkeit, Wohl-



Leighton: Phryne.

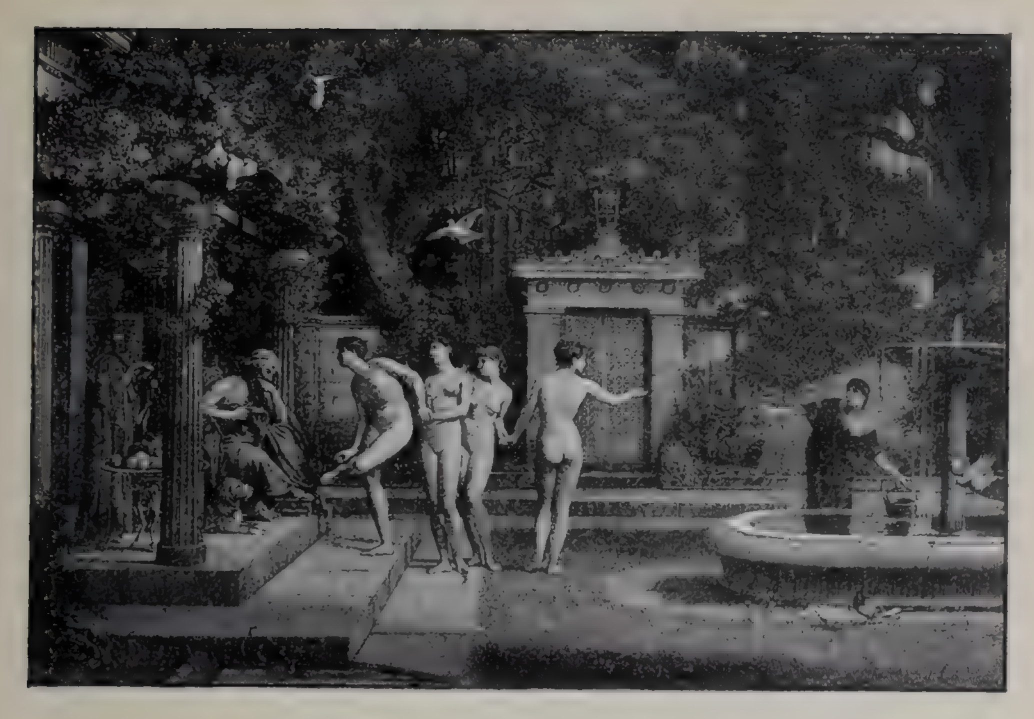


Leighton: Die Künste des Friedens.
Fresko im South-Kensington Museum.

situirtheit und Wohlgemessenheit halten, ohne im Geringsten den Struggle for life zu streifen. Die Bilder haben selbst die Anmuth der weltlichen Eleganz, von der umgeben sie betrachtet werden.

England ist das Land der Parthenonsculpturen, das Land, wo Bulwer seine letzten Tage von Pompeji schrieb und wo sich die griechischsten Frauengestalten der Welt bewegen. Die Maler antiker Stoffe spielen daher noch immer im englischen Kunstbetrieb eine wichtige Rolle — wenn auch im Kunstbetrieb mehr als in der Kunstentwicklung. Denn den Schatz des modernen Empfindens haben sie nicht bereichert. Sämmtlich in Paris oder Belgien gebildet, sind sie mit feinerem Geschmack und soliderem, aus der Fremde geholtem Können ausgestattet als die halbbarbarischen englischen Classicisten James Barry, Haydon und Hilton vom Beginne des Jahrhunderts. Aber im Grunde vertreten sie doch — gleich den Cabanel und Bouguereau — den starren Conservativismus gegenüber dem Fortschritt, und die Art, wie sie die Reconstruction eines edlen oder familiären Alterthums betreiben, ist von derjenigen Coutures und Gérômes nur durch die englische Racennuance verschieden.

Sir Frederick Leighton, der feingebildete Präsident der Royal Academy, ist der edelste Repräsentant der Richtung. Er ist Classicist durch und durch: in der Abwägung der Composition, dem rhythmischen Fluss der Linien, dem Glaubensbekenntniss, dass das höchste Ziel der Kunst die Darstellung tadellos gebauter Menschen sei. In den Gemäldegalerien von Paris, Rom, Dresden und Berlin hatte er seine Jugendeindrücke, in Florenz unter Zanetti, in Brüssel unter



Poynter: Ein Besuch bei Aeskulap.

Wiertz und Gallait, in Frankfurt unter Steinle, in Paris unter Ingres und Ary Scheffer seine künstlerische Ausbildung erhalten. Nach England zurückgekehrt, übersetzte er Couture in's Englische, so wie ihn Anselm Feuerbach mit mehr Selbständigkeit in's Deutsche übertrug. Es ist gewiss nie etwas, was ungentlemanlike wäre, auf seine Leinwand gekommen. Und da gemeinhin eine Nation, was ihr versagt ist und wozu sie kein Talent hat, am meisten zu schätzen pflegt, war Leighton bald der Gegenstand der Bewunderung der vornehmen Welt. Schon 1864 wurde er Mitglied, im November 1879 Präsident der Londoner Akademie, und sitzt noch heute wie ein Jupiter auf seinem Londoner Throne. Ein feiner Weltmann und guter Redner, ein Mann, der alle Sprachen spricht und alle Länder gesehen, besitzt er jede Eigenschaft, die ein Akademiepräsident braucht, ist in seinem rothen Talar eine äusserst imposante Erscheinung und weiss die Honneurs des Hauses mit bewundernswerthem Geschick zu machen.

Seinen Werken steht man ziemlich gleichgiltig gegenüber. Es gibt wenig Künstler, die so temperamentlos sind wie Leighton und in dem Grade des Zaubers des Individuellen entbehren. Reinster, formenstrenger Akademismus im Sinne Ingres' verbindet sich mit

einer weichen, an den Dresdener Hofmann erinnernden Empfindungsweise, und das Ergebniss ist eine sanfte ad usum Delphini zurechtgemachte Classicität, die, auf den Beifall der Künstler verzichtend, umsomehr dem Geschmack der vornehmen Damenkreise entspricht. Seine Hauptwerke, der Stern von Jerusalem, Orpheus und Eurydike, David und Jonathan, Elektra am Grabe Agamemnons, Daphnephoria, Venus Anadyomene u. dergl. gehören zu den vornehmsten, aber kühlsten Schöpfungen der gegenwärtigen englischen Kunst. Selbst seine Phryne ist eine Lady ohne verführerischen Reiz; nichts verräth die Hetäre, sie könnte ebensogut eine Juno bei der Badetoilette darstellen und wurde von ihrem Vater gezeugt, während er die polykletischen Schönheitsregeln memorirte. Die gefangene Andromache am Brunnen 1888 war vielleicht die Quintessenz dessen, was er anstrebt. Die Hintergrundscoulisse bildet der Hof eines antiken Palastes, wo Sklavinnen zum Wasserholen versammelt sind. Als Hauptactrice im Mittelpunkt der Bühne steht Andromache, die den Krug vor sich gestellt hat und würdevoll wartet, bis die Sklavinnen ihre Arbeit beendet haben. Dies Wasserschöpfen gibt Leighton Gelegenheit, eine Sammlung schöner Posen zu vereinen. Die Wittwe Hectors drückt mit Decenz einen königlichen Schmerz aus; die Amphorenträgerinnen gehen und stehen, wie es die griechischen Vasenbilder verlangen, aber nicht mit jener Sicherheit der Linie, die sich aus der wirklichen Beobachtung des Lebens ergibt. In seiner stilvollen Noblesse, seiner edlen Anordnung und Reinheit der Linien, die vornehm aber unpersönlich die Formen umschreiben, ist das Bild ein trockenes, abgezirkeltes Werk von der Kälte des Marmors und porzellanerner Glätte. »Hercules, der mit dem Tod um den Körper der Alcestis kämpft«, könnte ein griechisches Sarkophagrelief sein, so wohlabgewogen sind Massen und Linien. Die Pose der Alcestis ist vornehm wie die der Parthenonnymphen, nur wäre sie nicht so fein, wenn diese nicht existirten. Seine »Musiklection« von 1877 ist liebenswürdig und sein »Elias in der Wüste« hat Allüre. In seinen Fresken des South-Kensington-Museums gibt er ein wahres Compendium schöner Bewegungsmotive. Das Auge verweilt gern auf diesen halbnackten, halb von Gewändern umflossenen Weiberkörpern, bemerkt aber auch an diesen Schöpfungen, dass sie sich aus Wissen und künstlerischen Reminiscenzen aufbauen; das Leben fehlt ihnen, da ihr Meister selbst sich aufgab, um nur noch mit den Organen eines todten Griechen zu fühlen. Leightons Farbe



Alma Tadema: Sappho und Anakreon.

ist immer sorgsam abgewogen, scrupulös durchgefeilt und polirt, aber hat nie den magischen Reiz, an dem man das Werk des wahren Coloristen erkennt. Sie ist mehr die Frucht eines sorgfältigen Studiums und gebildeten Geschmacks als persönlichen Empfindens. Die Eleganz der Formen ist immer appretirt, sie weiss, dass sie existirt, hat das Bewusstsein ihrer selbst. So schön und spontan die Bewegungen, man fühlt immer, dass der Autor gegenwärtig ist und ängstlich darüber wacht, dass keiner seiner Schauspieler gegen ein Gesetz der Kunst verstösst.

Leightons Schüler Poynter und Prinsep folgten ihm mit viel Entschlossenheit. *Prinsep* — nebenbei dramatischer Dichter — theilt mit Leighton die glatten Formen einer polirten Malerei, während *Poynter* in seiner ernsteren Strenge und ehernen Präcision mehr an die stilvolle Trockenheit Ingres' streift. Sein Hauptwerk »der Besuch bei Aesculap« ist technisch eins der besten Erzeugnisse des englischen Classicismus. Links sitzt Aesculap unter einer laubgekrönten Säulenhalle und stützt wie Rafaels Juppiter in der Farnesina, sinnend mit der Linken das bärtige Kinn. Eine Nymphe, die sich am Fusse verwundet hat, erscheint, von drei Gefährtinnen geleitet, vor dem Throne des Gottes, um Heilung von ihm zu erbitten. Ausser vielen andern nackten oder edel drapirten Frauengestalten verdanken zahlreiche dekorative Bilder im Parlamentshaus, in St. Paul und der Stephanskirche in Dulwich dem sehr fleissigen Künstler ihr Dasein.



Alma Tadema: Eine Frage.

Alma Tadema, der berühmte Holländer, der in den Londoner Nebeln die Opfer von Pompeji und Herculanum zum Leben erweckt, verhält sich zu dieser feierlich akademischen Gruppe ähnlich wie Gérôme zu Couture. Wie auf dem Felde der Literatur Bulwer das gelungenste, von den Nachfolgern nicht überbotene Culturgemälde aus dem Alterthum schuf, hat Tadema auf dem Gebiete der Malerei in glaubhaftester Weise die Aufgabe des antiken Sittenbildes gelöst. Er hat die Vergangenheit bevölkert, ihre Städte und Häuser wieder gebaut und möblirt, hat das Feuer auf den Opferaltären angezündet und das Echo der Dithyramben zu neuem Leben erweckt. Poynter erzählt alte Fabeln, Alma Tadema nimmt uns beim Arm und führt uns als der kundigste Cicerone durch die Strassen des alten Athen, reconstruirt die Tempel, die Altäre, die Wohnhäuser, die Läden der Fleischer, der Bäcker und Fischhändler so wie sie waren.

Tadema verdankt diese Glaubwürdigkeit zunächst seinem eminenten archäologischen Wissen. Schon durch Leys in Brüssel ward die archivalische Seite seines Talentes geweckt, und als er 1863 zum ersten Mal nach Italien kam, endeckte er seinen archäologischen Beruf. Wie die alten Römer gekleidet, wie das Heer bewaffnet und geschmückt war, wurde ihm ebenso bekannt, als wie es im



Alma Tadema: Altrömisches Bad.

Hause des Bürgers, in der Werkstätte des Handwerkers, auf dem Markt und im Bade aussah. Er durchforschte die Trümmer der Tempel und wurde mit den Befugnissen der Priester, dem Verlauf des Cultus, der Opfer und Festzüge vertraut. Kein Monument von Erz oder Marmor, keine Wandmalerei, kein Vasenbild oder Mosaik, kein Werk der antiken Töpfer-, Steinmetzen- und Goldschmiedekunst, das er nicht studirte. Sein Kopf war bald eine vollständige Encyklopädie des Alterthums. Er kannte die Architekturformen so gut wie die Mythen, alle Gewänder und Geräthschaften der Alten so genau wie ihre rituellen Gebräuche. Dieses volle Mitleben in der darzustellenden Epoche gab schon in den 60er Jahren in Brüssel Tademas Bildern aus dem Alterthum ihr merkwürdiges Cachet ansprechender Lebenswahrheit. Und London, wohin er 1870 übersiedelte, bot seiner Kunst noch günstigeren Boden. Während die französischen Maler antiker Sittenbilder oft in verblasenen Idealismus und todten Trödelkram verfielen, steht man bei Tadema einem Stück vollen wirklichen Lebens gegenüber: er malt einfach die Welt, in der er, und die Leute, mit denen er lebt. Das pompe-



Albert Moore.

janische Haus, das er in London erbaute, mit seinem träumerischen Vividarium, dem grossen goldenen Saal, den ägyptischen Decorationen, jonischen Säulen, Mosaikfussböden und orientalischen Teppichen enthält Alles, was man braucht, um die Zeiten Neros und der byzantinischen Kaiser heraufzubeschwören. Ein Garten in altrömischem Stil umschliesst es, ein grosses daranstossendes Glashaus ist mit Platanen und Cypressen bepflanzt. All die berühmten Marmorbänke und Marmorbassins, die steinernen und bronzenen Figuren, die Tigerfelle, antiken Gefässe und Gewänder seiner Bilder trifft man in dem merkwürdigen Hause mitten in London an. Er mag in die Bäder, in's Amphitheater, in's Atrium führen, die Scenerien seiner Bilder sind nichts Anderes als treu abgemalte Partien seines eigenen Hauses.

Und die Figuren, die sich darin bewegen, sind Engländerinnen. Unter den schönen Dingen der Welt gibt es wenige, die so schön sind wie die englischen Mädchen. Diese hochgewachsenen schlanken kräftigen Erscheinungen vom Strande von Brighton sehen wirklich aus wie Griechinnen, selbst das Gewand, das sie beim Lawntennisspiel tragen, ist frei und anmuthig wie das des griechischen Volkes. Tadema konnte diese hohen edlen Gestalten mit ihrem goldigen Haar, diese — nach Winckelmanns Ausdruck — zur Bildhauerei geschaffenen Gewächse ohne jeden verschönernden Idealismus in seine Werke herübernehmen. Seine Bilder sind in ihrem Stillleben die Frucht eines zur Anschauung gewordenen enormen archäologischen Wissens, in ihrem figürlichen Theil das Product gesunder Wiedergabe des Lebens. So erklärt sich die unerreichte classische Localfarbe seiner Interieurs wie die Lebensfähigkeit seiner Gestalten. Es ist in seinen Werken das merkwürdige Problem gelöst, dass ein intensiver Sinn für die moderne Wirklichkeit glaubhaft eine Welt erstehen liess, die allen andern, die ihr auf dem Wege des Idealismus nahten, verschlossen blieb.



Albert Moore: Die Vorlesung.

Nur in der Art zu concipiren, steht er noch heute auf dem Boden Gérômes, mit dem er den Sinn für das Anekdotische wie die pedantische, correct saubere Malerei gemein hat. Seine von englischen Schauspielern gespielten antiken Komödien sind ein ausgezeichnetes Archäologiecolleg, erheben sich über das ältere antike Sittenbild durch ihre ansprechendere, über die Allgemeinheit des classicistischen Ideals hinausgehende Naturwahrheit, doch jede Qualität als Maler fehlte auch ihm. Der Marmor leuchtet, die Bronze schimmert, alles ist mit dem Grün der Cypressen, dem zarten Rosa der Oleanderblüthen in einen kühlen, marmornen Ton gestimmt — aber den Figuren selbst ist gleichfalls etwas Marmornes geblieben. Er zeichnet und tüpfelt, arbeitet wie ein Kupferstecher und übergeht das Gemalte immer wieder mit spitzem, kraftlosem Pinsel. Seine Bilder wirken porzellanern, die Farben hart und todt. Man kann die Anekdoten erzählen, doch von keinem Farbengedanken sprechen.

Als einziger »Maler« der Gruppe ist *Albert Moore* zu verzeichnen, ein eigenartiger, sehr delikater Künstler, der auf dem Continent weniger, als er verdiente, bekannt ist. Auch sein Gebiet ist Altgriechenland, doch versuchte er nie, als gelehrter Archäolog das classische Alterthum zu reconstruiren. Nur als Maler wollte er in den unvergänglichen Schönheitswelten der Antike träumen. Seine Figuren sind duftige Traumgestalten und be-



Albert Moore: Am Ufer.

wegen sich in einem Traumland. Die Parthenonsculpturen beeinflussten ihn, doch auch die Japaner sind hindurchgegangen: Von den Griechen lernte er die Combination edler Linien, den Reiz von Würde und Ruhe, die Japaner gaben ihm den Sinn für Farbenharmonieen, für schwache, gebrochene, delikate Töne. Aus der capriciösen Vereinigung dieser beiden Elemente schuf er seinen zarten, exquisiten Stil. Die Welt, die er sich erbaut hat, ruht auf weissen Marmorsäulen, in ihren Gärten sind kühle Fontänen und Marmorfussböden, aber sie ist auch voll von weissen Vögeln, sanften Farben und rosigen Blüthen aus Kioto. Und bevölkert ist sie von graziösen, geheimnissvollen Jungfrauen, die, in ideale Gewänder gekleidet, die Ruhe lieben, sich ewiger Jugend erfreuen und wie Sapphos Gespielinnen ganz sich selbst genügen. Man möchte sagen, die alten Tanagrafiguren hätten neues Leben bekommen, wenn man nicht zugleich fühlte, dass diese Wesen schon viel Thee getrunken. Nicht ganz modern sind sie, ihre Formen sind plastischer, gleichmässiger, als die der wirklichen Albionstöchter, aber sie haben in allen Bewegungen einen Chic, in allen Ausdrucksnüancen eine müde Modernität, wodurch sie vom conventionellen Weib des Classicismus abweichen. Sonst lassen sich Moores Bilder nicht beschreiben. Aetherische, ährenblonde, zerbrechliche Wesen wälzen sich in ästhetisch abgetönten, grauen und blauen, lachsfarbigen oder bleich purpurnen Gewändern auf hellen, von japanischen Künstlern mit sehr ästhetischen Stoffen dekorirten Ruhebänken, stehen in violettem Gewand mit weissem, golddurchwirkten Mantel an einer graublauen See, die an der Stelle, wo sie



Albert Moore: Gänseblumen.

am Ufer sich bricht, in zarten, grünlichen Tönen spielt. Sie heben sich in delikaten Rosakleidern vom hellgrauen Hintergrund und den zarten Arabesken eines silbern schimmernden Gobelins ab oder beschäftigen sich in eleganter Pose mit ihren reichen Draperien. Sie thun so wenig wie möglich, aber sie sind lebendig und verführerisch, die Stoffe an und um ihnen sind zart und reizvoll gemalt. Ausschliesslich Farben- und Tonharmonieen bilden in jedem Werk den Gegenstand. Die Figuren, das Beiwerk, die Details nehmen erst Gestalt an, wenn die coloristische Tonleiter gefunden, und Moore liebt dann, je nachdem die Gewänder aprikosen- oder pomeranzenfarbig oder mit leichten Muschelornamenten verziert sind, seine Bilder »Aprikosen«, »Pomeranzen«, »Muscheln« etc. zu nennen. Alles, was aus seinen Händen kommt, erfreut durch einen Reiz zarter Einfachheit und hat für den, der die Malerei als Malerei liebt, etwas Beruhigendes inmitten einer Umgebung, die noch immer mehr als gut ist, die Malerei mit Poesie verwechselt.

Briton Rivière ist solch ein Malerdichter von specifisch englischem Gepräge. Er ist Thiermaler und als solcher einer der grössten des Jahrhunderts. Löwen und Gänse, Königstiger und Steinadler, Hirsche, Hunde, Füchse und Hochlandsbullen — Alles hat er gemalt und mit einer Meisterschaft, die nur in Landseer ihres Gleichen hat. Er steht unter den Thiermalern einzig da durch die Macht der Conception und durch seine feine poetische Ader, vereint in allen seinen Bildern die grösste Einfachheit mit riesiger dramatischer Kraft. Ueberall ist das Beiwerk auf das Wenigste beschränkt, überall der Charakter der Thiere in grossartiger Weise getroffen. Er malt nicht allein die grossen tragischen Scenen, wie Barye sie meisselte, sondern

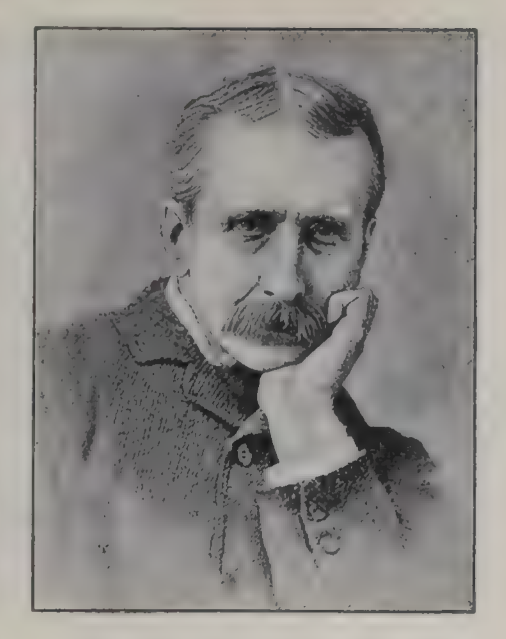


Albert Moore: Sommer.

weiss, dass auch die Raubthiere gewöhnlich häuslich und still sind, nur zuweilen ihrer wilden Natur gehorchen. Dabei macht er nie den Versuch, Thiere in Geste und Ausdruck Menschenmaskeraden aufführen zu lassen, wie Landseer es that, noch verwandelt er sie in komische Schauspieler. Er malt sie als das was sie sind, ein Symbol dessen, was der Mensch einst war, mit ihren elementaren Leidenschaften, ihren natürlichen Tugenden und Fehlern. Er fast allein unter allen Thiermalern widersteht der Versuchung, dem Löwen eine bewusste Würde, dem Tiger bewusste Wildheit, dem Hunde bewussten Verstand zu geben. Sie posiren nicht und denken nicht an sich selbst. Dazu kommt ein mächtiger wuchtiger Vortrag, eine tiefe, ernste, coloristische Stimmung. Von James Ward hat er hauptsächlich im Beginne seiner Laufbahn gelernt. Später trat der Einfluss der prickelnd chevaleresken, vornehmen Schotten Orchardson und Pettie hinzu. Doch worin Briton Rivière überhaupt einzig ist und worin er den von Griechenland beeinflussten Malern sich anschliesst, das ist die eigenartige Verbindung seiner Thiere mit antiken Menschen.

Briton Rivière entstammte einer französischen Familie, die nach der Aufhebung des Edicts von Nantes nach England übersiedelte, und gehörte zu jenen früh entwickelten Naturen, die in der englischen Kunstgeschichte so häufig sind: mit 14 Jahren verliess er das Gymnasium, mit 16 stellte er in der Akademie aus, von seinem 18. bis 22. Jahre malte er wie ein Praerafaelit und mit 27 machte er den philosophischen Doctor. Seine jungen Jahre theilten sich zwischen Kunst und Wissenschaft. Er malte mit der einen Hand Bilder und hatte in der andern ein griechisches oder lateinisches Buch. So wurde er der für griechische Dichter schwärmende Thiermaler und steht auf seinem besonderen Gebiete seit einem Menschenalter als

unbestrittener Alleinherrscher da. Auf seinem ersten Bilde (1871) haben die in Schweine verwandelten Gefährten des Odysseus sich grunsend um die Zauberin Circe geschaart. Auf dem Hauptwerke von 1872 steht der Prophet Daniel ruhig und gottergeben inmitten der brüllenden zähnefletschenden Löwen, die sich hungrig auf ihn stürzen wollen, aber durch sein Auge gebändigt in abergläubischer Furcht zu ihm aufblicken. Wie ein Stück romantischer Geschichtsphilosophie muthet das grosse Bild »Persepolis« an — diese Löwen, die majestätisch in den vom Mondlicht übergossenen Ruinen menschlicher Grösse und menschlicher Cultur umherirren. »In manus tuas« zeigte den heiligen Georg, wie er auf fahlem weissen Ross allein durch einsamen, schweigenden Urwald irrt. Er ist gepanzert und trägt ein mächtiges Schwert. Tiefer Ernst ruht auf seinem Gesicht, denn er ist ausgezogen den Drachen zu tödten. Auf dem Bilde »der Urweltswanderer« ist ein Mensch der Vorzeit auf ein unbetretenes Eiland gestossen und hier von Schwärmen grosser weisser Vögel umgeben, die ihn, noch keine Furcht vor dem Menschen kennend, neugierig und zutraulich umflattern. Das Bild von 1890 »ein grosser Jäger vor dem Herrn« war eines seiner poetischsten Nachtstücke: Nimrod geht nach Hause und unter dem silbernen Schweigen des Mondes werden die todten und sterbenden Thiere, die er auf der weiten assyrischen Ebene niedergestreckt, von ihren Männchen und Weibchen beklagt und gepflegt. Dazwischen malte er andere, nicht der Antike entnommene Stoffe, in denen er in Landseers Sinne die Freundschaft zwischen Hund und Mensch illustrirte. Auf dem Bilde »His only Friend« ist ein armer Knabe am letzten Meilenstein vor der Stadt zusammengebrochen und wird von seinem Hunde bewacht. In den »Playfellows« ist der eine Spielgenosse, das Kind, krank und ruht, von Kissen bedeckt, müde im Lehnstuhl. Sein Freund, der grosse Hund, sitzt vor ihm, hat eine Tatze auf den Schooss des Kindes gelegt und blickt es mit einer



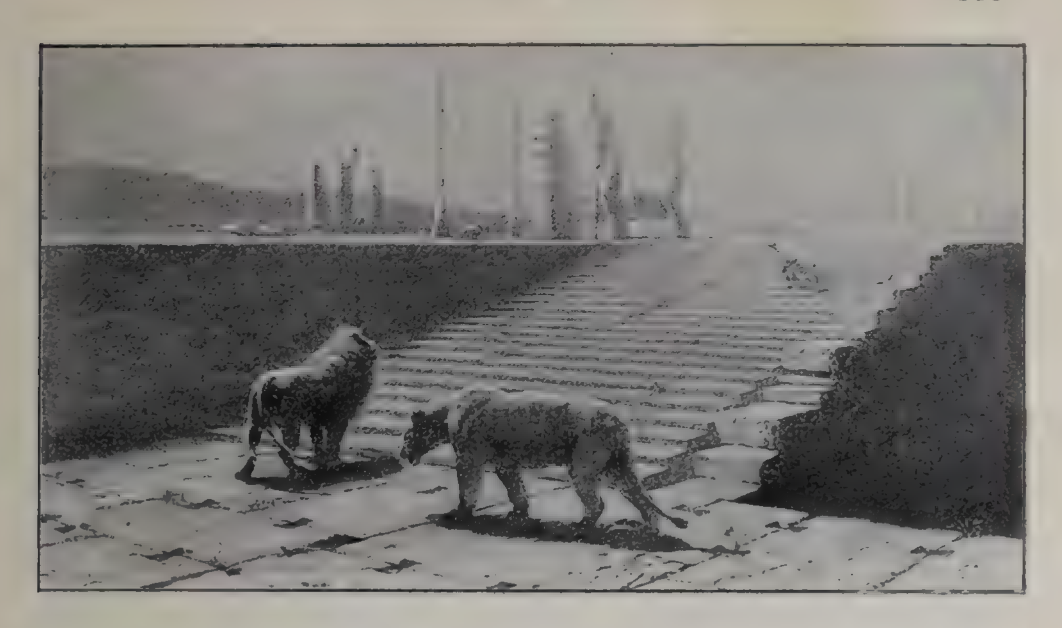
Briton Rivière.



Briton Rivière: Circe und die Gefährten des Odysseus.

Innerlichkeit des Ausdrucks an, wie sie vordem nur Landseer malte. Das Höchste hierin erreichte er in dem Bilde »Sympathie«. Kein Bild Rivières ist populärer geworden, als das dieses kleinen Mädchens, das seinen Schlüssel vergessen hat und nun rathlos vor der Hausthür sitzt, vom Hund, der seinen Kopf auf ihre Schulter legt, getröstet.

In solchen Kinderdarstellungen ist seit Reynolds' Tagen die englische Kunst von besonders lebendiger Originalität. Die englischen Kinderbilderbücher sind noch heute die schönsten der Welt, die wunderbaren Feengeschichten und Ammenmärchen Randolph Caldecotts und Kate Greenaways haben ihren Weg über den ganzen Continent gemacht. Wie verstehen es diese englischen Zeichner Wahrheit mit ausgesuchtester Grazie zu vereinen. Wie rührend sind diese hübschen Babys, wie engelhaft unschuldig diese kleinen Mädchen. Treuherzige Augen, blau wie die Blüthen des Immergrün, schauen uns an ohne zu denken, dass man sie anschaut. Das naive Erstaunen der Kleinen, ihre erschreckte Miene, ihr ernster, zerstreut in's Blaue gerichteter Blick, die ersten täppelnden Schritte des Säuglings und die bewegliche Eleganz des Backfisches — Alles ist in diesen Blättern mit zartester Intimität gegeben. Dazu gesellt sich ein ganz modernes, delicates Gefühl für die Landschaft, für den Reiz armer, ihres Laubes beraubter Herbstlandschaften, für Sonnenstrahlen und knospenden Lenzesduft. Alles ist idyllisch, poetisch, von einem sympathischen Hauch zarter Melancholie umschwebt.



Briton Rivière: Persepolis.

Und dieses Aetherische, Delikate, diese unschuldige Grazie und Zartheit ist nicht solchen Kinderdarstellungen allein, sondern der englischen Malerei überhaupt eigen. Selbst wo es um ganz gewöhnliche Stoffe aus dem modernen Leben sich handelt, ist die Basis dieser Kunst, wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts, noch immer nicht der rein malerische Sinn, nicht jener naturalistische Pantheismus, der die modernen Franzosen beseelt, sondern eher eine moralische oder ethische. Selten malt ein Maler wirklich aus der Freude am Malen, und die vielerlei technischen Fragen, die in Frankreich eine so grosse Rolle spielen, sind hier nur von nebensächlicher Bedeutung. Dem Charakter und Geschmack des Volkes entsprechend, hat man noch heute mehr poetische als eigentlich malerische Absichten. Die Conception ist bald allegorisch und subtil bis zur äussersten Feinheit, bald von Sentimentalität angekränkelt, nie rein naturalistisch, und dieser massvolle Realismus, nicht ohne poetische Gangart um ladylike zu bleiben, hat namentlich in jenen Jahren, als Bastien-Lepage und Roll im Zenith standen, die englische Kunst in scharfen Gegensatz zur französischen gestellt. Im Pariser Salon herrschte damals fast ausschliesslich das lebensgrosse Arbeiterbild, die Prosa des Lebens, der Kampf um's Dasein, in der Royal Academy war Alles ruhig, behaglich; aus diesen Bildern an den Wänden sprach eine so innige, harmlose, gemüthvolle Heiterkeit, als wisse keiner dieser Maler, dass



Briton Rivière: Daniel in der Löwengrube.

es in London auch ein Whitechapel gibt. Noch immer ist der Anschluss an Dichtungen beliebt, Stoffen aus dem gewöhnlichen Volksleben wird ein rührender Zug, eine zarte Episode, ein süsser Ausdruck beigemischt. Ueberall suchen die Maler nach hübschen ländlichen Scenen, rührenden Episoden oder reinen Gefühlen. Sie sind nicht rauh und derb in Wahrheit und Leidenschaft, sondern gleiten leicht über das Hässliche hinweg, lesen aus der ganzen Natur das Schönste und Lieblichste zusammen, schaffen aus den Vorgängen des Lebens Elegien, Schäfergedichte, Idyllen. Ihre Ausdrucksweise ist eine gewählte, zierlich gefeilte, ihre Lebensanschauung eine lächelnde, freundliche — doch ohne dass ihr Optimismus noch etwas mit dem Genrebild vor 1850 gemein hätte. Die Genremaler von Wilkie bis Collins fassten die wirklichen Sitten der Gegenwart zu prosaischen Aufsätzen zusammen. Hier sprosst die herrlichste Poesie empor, wie sie thatsächlich mitten im gewöhnlichen Leben emporblüht. War Englands Malerei in jener früheren Periode plump erzählend, vulgär und lehrhaft, so ist sie heute raffinirt, vornehm, geschmackvoll und schön. Das Spiessbürgerliche, das damals den Bildern anklebte, ist endgültig abgestreift, das humoristisch-anekdotenhafte Genre durchaus überwunden. Auf die Generation der trockenen Erzähler sind Malerpoeten gefolgt von Delicatesse und feinem Zartgefühl.



Briton Rivière: Der Urweltswanderer.

Zwei jung verstorbene Meister von besonders fesselnder Eigenart, George Mason und Frederick Walker, stehen an der Spitze dieser neuesten Phase der englischen Malerei. Vereint in dem Missgeschick eines vorzeitigen Todes, sind sie auch verknüpft durch ein Band von Sympathie in ihrem Geschmack und Empfinden. Wenn es wahr ist, was Théo Gautier einmal in einem schönen Gedichte sagt: »Tout passe, l'art robuste seul a l'éternité«, so werden Beide nicht in das Reich der Unsterblichkeit eingehen. Man könnte von ihnen wiederholen, was Heine von Leopold Robert sagte: sie haben den Bauer geläutert im Fegefeuer ihrer Kunst, so dass nur ein verklärter Leib übrig blieb. Wie die Praerafaeliten der Welt des Traumes eine äusserste Präcision geben wollten, so haben Walker und Mason der Welt der Wirklichkeit diese Präcision genommen, sie ausgestattet mit einer raffinirten Subtilität, die ihr in Wahrheit nicht eigen. Ihre Bilder strahlen nur den Duft, die Essenz der Dinge aus, haben der Natur ihre Kraft, ihr Mark, der Malerei ihre eigenen Qualitäten entzogen, sie in eine farbige Träumerei, einen gefärbten Hauch verwandelt. Man kann ihnen ein Uebermass nervöser Sensibilität vorwerfen, ein Streben nach Stil, das die moderne Wahrheit umbildet, eine krankhafte Tendenz zur mystischen Milde. Ihre Werke bleiben trotzdem die originellsten Erzeugnisse der englischen Malerei seit



Briton Rivière: Minerva und die Hunde des Schweinehirten.

20 Jahren und übten durch ihre seltsame Verbindung von Realismus und poetischem Empfinden einen tiefgehenden Einfluss auch auf die Kunst des Continents aus.

»Aequam semper in rebus arduis servare mentem« könnte als Motto über *George Masons* Biographie stehen. In wohlhabenden Verhältnissen aufgewachsen, erst Mediciner, dann mit 27 Jahren nach Italien gegangen um sich der Malerei zu widmen, erhielt er hier die Nachricht vom Ruine seines Vermögens. Masons Vater hatte Alles verloren, der Sohn sah sich jeder Mittel beraubt, seitdem war sein Leben ein langer Kampf mit dem Hunger. Er verschrieb sich Kunsthändlern und lieferte dutzendweise Thierstücke für die geringsten Summen. In ungeheiztem Zimmer sass er mit leeren Taschen, arbeitete, bis es dunkel wurde, legte sich zu Bett, wenn Rom zum Essen ging. Erst nach zwei Jahren hatte er die nöthigen Mittel erspart, um nach England zurückzukehren und liess sich mit seiner jungen Frau in Wetley Abbey nieder. Dieses kleine Dörfchen, wo er sein einfaches Leben in tiefster Zurückgezogenheit lebte, wurde für ihn, was für Millet Barbizon gewesen. Er streifte einsam durch die Fluren und malte die Thäler von Wetley mit derselben Zärtlichkeit, wie Corot den Saum von Fontainebleau



George Mason: Der Erntemonat.



Mason: Brombeersammlerinnen.

malte. Er sah die gespenstischen Nebel auf dem Moore lagern, sah die Bauern vom Pflügen, die Schnitter vom Felde heimkehren, beobachtete die Kinder in ihrem mit dem Wandel der Natur so eng verknüpften Leben. Und gleichwohl sehen seine Bauernbilder mehr den Werken Peruginos als denen Bastien-Lepages ähnlich. Theils trägt dazu ihr landschaftlicher Charakter bei. Die Gegend, die er malt, ist in ihrer lyrischen Armuth verwandt den Hügeln auf Peruginos Bildern. Es wachsen hier dieselben dünnen Bäume auf delicatem, welligen Boden. Aber auch die friedlich stillen, resignirten Menschen, die sich darin bewegen, haben die zarte Melancholie der umbrischen Madonnen. Masons Realismus ist nur scheinbar; er besteht in den Aeusserlichkeiten der Tracht. Es gibt in Wirklichkeit keine Bauern von so schlankem Wuchs, keine englischen Dorfmädchen mit so rosigem Gesicht und so koketten holländischen Häubchen. Mason nimmt ihnen alle Erdenschwere, schöpft gleichsam nur den Blüthenduft von der Wirklichkeit ab. An die poetische Eleganz Jules Bretons könnte erinnert werden, nur wirkt Mason feiner und subtiler, da sein Idealismus kein bewusster war, nie in hohler, kunstgewerblicher Schönmalerei endete. Er war, als er seine schönsten Bilder malte, sehr leidend, und seine Werke



Mason: Das Milchmädchen.

haben selbst das Magische der Krankheit, das Fascinirende der Schwindsucht. Er malte so zart und fein, weil die Krankheit ihn selbst so zart und schwach gemacht, entkleidete gleichsam den Bauer und die Bäuerin alles Fleischlichen, so dass von ihnen nur ein Schatten, eine in feinen, ersterbenden, ungreifbaren Accorden erzitternde Seele übrig blieb. Auf seinem »Abendgesang« singen Mädchen auf der Wiese ein Lied; nach ihren Kleidern sollen es Bauerntöchter sein, doch meint man, es sind religiöse Schwärmer, die ein melancholischer Weltschmerz und eine Sehnsucht nach dem Mystischen auf diesem geheimnissvoll abgelegenen Erdwinkel zusammenführte. Delicat wie Glas, sensitiv bis in die Fingerspitzen, spirituell bis zur Krankhaftigkeit, hauchen sie, von den weichen Schatten der Abenddämmerung umflossen, singend ihre Seele aus, lassen in dem Hymnus, den sie anstimmen, die ganze feine Zartheit ihres subtilen Temperamentes ausklingen. Eine andere seiner bukolischen Symphonien ist



Mason: Feierabend.

»der Erntemonat«. Einige Arbeiter schreiten nach ihrem Tagwerk heimwärts. Der Mond geht auf und beleuchtet mit sanftem Zwielicht die dunkeln Hügel und delicaten Bäume, in deren silbernen Blättchen der Abendwind spielt. Der »Gänserich«, die »jungen Angler«, das »verlorene Eisen« fesseln durch dieselbe Zartheit und friedlich resignirte Stimmung. George Mason ist ein überraschender Künstler, fast immer outrirt, aber stets verführerisch. Das Leben verläuft bei ihm wie ein schöner Sommertag und unter Begleitung sanfter Musik. Unter der blonden zarten Hülle seiner Bilder lebt ein ruhiges delicates Gefühl, etwas Mystisches, Süss-Schmerzliches, Leidendes. Sie gehen auf die Nerven wie eine Harmonika, schlummern mit leisen, mild verschleierten Harmonien ein. Manche melancholische Werke Israels' wirken ähnlich, nur dass Israel weniger fein, weniger distinguirt, aber — wahrer ist.

Für *Walker*, den reizbaren, sich nie genugthuenden, ist diese Süssigkeit der Empfindung in fast noch höherem Grade bezeichnend. Jedes seiner Bilder macht den Eindruck ruhiger tiefer Träumerei, überall ist durch vornehme Anordnung von Formen und Farben eine Art Märchenstimmung in den Alltagsvorgang hineingedichtet. Mason wurde in seiner classisch einfachen Kunst von den Italienern, besonders den Umbriern erleuchtet. Walker hat eine ähnliche Anregung aus den Werken Millets geschöpft. Der Engländer und der Franzose starben im gleichen Jahre, der eine am 20. Januar 1875 in Barbizon, der andere am 5. Juni in Schottland, und sie waren in gewissem Sinn Antipoden. Walker ist graziös, delicat und zart, Millet kräftig, gesund und mächtig. Aber aus »Trivialem Erhabenes machen« war ihrer Beider Ziel und beide gelangten dazu auf dem-



Mason: The May of Life.

selben Wege. Alle ihre Vorgänger hatten die Wahrheit als Feindin der Schönheit betrachtet, und Hirten, Hirtinnen, Ackersleute und Arbeiter nur dadurch kunstfähig gemacht, dass sie ihnen die lächelnde Grazie und den erzwungenen Humor der Genremalerei aufdrängten. Walker und Millet brachen mit der Frivolität dieser ältern Schule, die im Leben des Landmannes nur Stoff für Scherzchen gesehen hatte, und sprachen den Satz aus, dass im Leben des Arbeiters nichts mit grösserem Recht eine künstlersiche Darstellung verdiene als seine Arbeit. Sie gingen immer davon aus, das Leben so wiederzugeben, wie sie es sahen, und indem sie in ihrem Streben nach Wahrheit jede künstliche Verschönerung verschmähten, lernten sie gleichzeitig im menschlichen Körperbau eine Würde, in den menschlichen Bewegungen grandiose Formen und classische Linien sehen, die vor ihnen Keiner entdeckt hatte. Mit der pietätvollsten Ehrfurcht für die exakten Thatsachen des Lebens verband sich jene Grösse der Anschauung, die man Stil nennt.

Frederick Walker, der Tennyson der Malerei, war in London 1840 geboren und hatte kaum das Gymnasium hinter sich, als seine Lieblingsräume die Antikensäle des britischen Museums wurden. Zeichnungen für den Holzschnitt waren seine ersten Arbeiten, und er hat neben Millais hauptsächlich das Verdienst, den traditionellen Modestil des englischen Holzschnittes neu belebt zu haben, so dass er von der jungen Holzschneiderschule als ihr Herr und Meister verehrt wird.



Walker: Marlow Ferry.

Seine ersten, noch unbedeutenden Zeichnungen erschienen 1860 in der Zeitschrift »Once a Week«, für die auch Leech, Millais und Andere zeichneten. Kurze Zeit nach diesem Debut wurde er Thackeray vorgestellt, der damals Redacteur von Cornhills Magazine war, und übernahm mit Millais zusammen die Illustration. In diesen Blättern lernt man ihn schon in seiner Liebenswürdigkeit, Einfachheit und Grazie kennen. Seine Lieblingsjahreszeit ist der zarte Lenz, wenn die Erde sich mit jungem Grün bekleidet, das Sonnenlicht über die nackten Aestchen hüpft und Kinder im Walde die ersten unter der Schneedecke emporgesprossenen Blumen pflücken.

Seine Bilder erfreuen durch dieselben Eigenschaften: Zartheit der Zeichnung, Duft des Colorits und eine trotz ihres griechischen Rhythmus nicht affectirt wirkende Grazie. Walker zuerst brachte jenes zarte Rosaroth auf, das seitdem in der englischen Malerei beliebt ist. Seine Art zu sehen, ist von der Manets gleich weit wie von Coutures brauner Sauce entfernt. Die Oberfläche jedes seiner Bilder gleicht in ihrer zarten Vollendung einem seltenen Kleinod: sanft, farbig, von feiner, beruhigender Harmonie. Sein erstes bedeutendes Werk »die Badenden« wurde 1867 in der Royal Academy ausgestellt, wo seitdem während der fünf folgenden Jahre regelmässig



Walker: The Old Gate.

Arbeiten von ihm erschienen. Einige zwanzig junge Leute stehen an einem tiefen, ruhigen englischen Fluss, im Begriff, nach einem heissen Augusttag sich in den Fluthen zu erfrischen. Einige sind im Wasser, andere sitzen auf dem Rasen, andere ziehen sich aus. Der Parthenonfries kommt in Erinnerung, so plastisch wirkt die Grazie dieser jungen Körper, die stilvolle Ruhe dieser Linienführung, wie sie ähnlich nur bei Puvis de Chavannes sich findet. Im nächsten Bilde, den »Vagabunden« stellte er eine Gruppe Zigeuner dar, die um ein Feuer in einer englischen Landschaft lagern. Eine Mutter stillt ihr Kind, links steht eine Frau in Gedanken versunken, während rechts ein junger Bursche Holz in das glimmende Feuer wirft. Auch hier sind alle Gestalten streng nach der Natur gezeichnet und sehen trotzdem aus wie griechische Statuen. Kein Moderner hat in so ungezwungener Weise Naturwahrheit und Sachlichkeit mit der »edlen Einfalt und stillen Grösse« der Antike vereint. Auf dem folgenden Bilde, dem »Pflug« von 1870, schreitet ein Arbeiter pflügend



Walker: A Flood in the Tens.

über's Land. Der lange Tag geht seinem Ende entgegen und der Mond steht silbern am Himmel. Weithin dehnt sich der Acker aus, der schwere Tritt der Pferde verschmilzt in der Stille des Abends mit dem Murmeln des Bächleins, das leis klagend am Raine hinfliesst. »Der Mensch geht zur Arbeit bis zum Abend« lautet echt englisch die Unterschrift. Dieselbe stille Traurigkeit des Sonnenuntergangs malte er im »alten Gitter«, jenem Werke von wunderbarer Zartheit. Der Friede der Dämmerung liegt auf einer sanften, weichen Landschaft. Eine Dame, die Eigenthümerin des Schlosses, in Wittwenkleidung, ist, von ihrer Magd begleitet, aus der Gartenthür herausgetreten, die sie wieder schliesst; Kinder spielen auf den Stufen und vorn gehen zwei Arbeiter still ihres Weges, die die Schlossfrau grüssen. Nichts als die Begegnung einiger Personen, eine Scene, wie sie jeden Tag sich abspielt, und doch auch hier eine Subtilität und Zartheit, die den Vorgang aus der Prosa des Alltagslebens in eine geheimnissvoll poetische Welt entrückt.

In seiner spätern Zeit lenkte er immer mehr in duftigen Lyrismus über. Auf seinem grossen Bilde »The Harbour of Refuge« von 1872 bildet den Hintergrund eines jener friedlichen Häuser, in denen greise Arme den Rest ihrer Tage in beschaulicher Ruhe verbringen. Die Sonne sinkt und der Mond geht auf. Das rothe Ziegeldach steht klar gegen den ruhigen Abendhimmel, und vorn auf der Terrasse, über die zitternd die gelben Strahlen der untergehenden Sonne rieseln, geht eine gebückte alte Frau, von einem graziösen, leicht dahinschreitenden Mädchen geführt. Der alte Gegensatz zwischen



Walker: Badende Knaben.

Tag und Nacht, zwischen Alter und Jugend, Kraft und Verfall. Doch bei Walker kein Gegensatz. Denn wie in der Abenddämmerung sich das Licht mit dem Schatten vermählt, so ist auch das junge kräftige Weib, das am Arme der Greisin im mysteriösen Schweigen des Abends dahin schreitet, in diesem Moment nicht von dem Gefühl ihrer Jugend, sondern dem melancholischen Gedanken des »Warte nur balde« erfüllt. Ihre Augen blicken sonderbar, wie geistesabwesend in's Leere. Und auf der andern Seite des Bildes ist dieses Thema von der Vergänglichkeit des Menschen noch weiter ausgeführt. Da sitzt auf einer Bank, inmitten des grünen, mit Gänseblümchen übersäten Angers beschaulich eine Gruppe alter Männer neben einer duftenden, in Blüthenschmuck prangenden Weissdornhecke. Ueber der Bank steht, einen scharfen Schatten auf den goldenen Sand werfend, eine alte Statue, wie um hinzuweisen auf den Contrast zwischen dem unvergänglichen Stein und dem gebrechlichen Geschlecht des Menschen, das gleich den Blättern im Herbste dahinwelkt. Ganz vorn aber mäht ein Arbeiter das zarte Frühlingsgras mit der Sense ab, eine unheimliche, wilde, rauhe Gestalt, ein Schnitter, dessen Name Tod ist.

Es dauerte nicht lange, so war der Abend auch für den Maler angebrochen und der grosse Schnitter Tod fällte ihn.

Nervös und reizbar, gehörte Walker zu den Naturen, die schwer sich in der rauhen Wirklichkeit zurechtfinden. Das Kleine, das er so schön zu malen wusste und das in seiner Kunst eine so wichtige Stelle einnimmt, hatte auch auf sein Leben mehr Einfluss als gut war. Während Mason alle Unannehmlichkeiten mit stoischem Gleich-

muth trug, ward Walker durch jeden Misserfolg, jeden scharfen Hauch der Kritik verstimmt und in seinem Schaffen gehemmt. Zudem war er wie Mason ein leidender, schwindsüchtiger Mensch. Ein Aufenthalt in Algier konnte das tückische Leiden nur kurze Zeit bannen. Unter den letzten Werken, die er 1875 ausstellte, erregte noch eine Zeichnung Aufsehen: »das unbekannte Land«, ein Schiff mit nackten Männern, das sich den Ufern eines weiten, ruhigen, von magischem Licht überströmten Eilands nähert. Bald darauf war Walker selbst im unbekannten Lande: 35 Jahre alt, als er in Schottland starb. Sein Körper wurde von dort nach dem kleinen Friedhof von Cookham, am Ufer der Themse, überführt. In diesem Dörfchen, innerhalb der schönen Flusslandschaft, die er so geliebt und so oft gemalt hatte, liegt Frederick Walker begraben.

Nach der Praeraphaeliten-Revolution bezeichnete die Gründung der Walker-Schule den letzten Abschnitt der englischen Kunst. Sein Einfluss war weit grösser, als die geringe Anzahl seiner Werke vermuthen lässt, und fünfzig Procent der englischen Bilder jeder Ausstellung würden vielleicht nicht gemalt sein, wäre er nicht geboren. Ein lange verleugnetes nationales Element, jenes alte englische Gefühlsleben, das einst die Landschaften Gainsboroughs und die Scenen Morlands beseelte und unter den Händen Wilkies und der Genremaler verloren gegangen war, lebte in Frederick Walker wieder auf. Er passte es der Zeit an, indem er etwas von Tennysons Naturschwärmerei beifügte. Es ist wie ein Symbol, jenes alte Gitter, das er in dem schönen Bilde von 1870 malte. Er und Mason haben es geöffnet, um die englische Kunst einzulassen in diese neue Domäne, wo Alles musikalische Empfindung ist, wo man in süsse Träumereien versenkt wird beim Anblick einer Heerde Gänse, die von einem jungen Mädchen getrieben werden, eines Arbeiters, der hinter seinem Pfluge hergeht, eines Kindes, das mit kleinen Kieselsteinen sorglos am Wasser spielt. Die Nachfolger sind vielleicht gesünder oder soll man sagen »weniger fein«, das heisst nicht ganz so sensibel, so hyperästhetisch als die, die das alte Gitter geöffnet haben. Sie scheinen sich körperlich wohler zu befinden und können deshalb die rauhe Luft der Wirklichkeit besser ertragen. Sie lösen die Malerei nicht mehr ganz in Musik und Poesie auf; sie leben mehr im Leben, zu jeder Stunde, nicht nur wenn die Sonne untergeht, auch wenn das prosaische Tageslicht die Dinge in ihrer materiellen Schwere zeigt. Aber der zarte Grundton, das Streben,



Walker: The Harbour of Refuge.



Boughton: Schnee im Frühling.

die Natur in ihren sanften Phasen zu erfassen, ist bei Allen das gleiche. Alle saugen aus der Wirklichkeit, gleich den Bienen nur das Süsse. Die ernste, zarte, tiefinnerliche Kunst Walkers hat sie Alle beeinflusst.

Der Feierabend, das Ende des Sommers, die Dämmerung, der Herbst, der bleiche und vergoldete Himmel, die abgestorbenen Blätter haben wohl den tiefsten Eindruck auf die englische Seele gemacht. Die Stunde, wenn die Arbeit aufhört, die Ruhe beginnt und die Leute nach Hause gehen, die Jahreszeit, wo man anfängt zu heizen, das sind die liebsten Stunden für dieses Volk, das bei seiner rauhen Energie so gefühlvoll und zart ist. Die Ruhe bis zur Erschlaffung, bis zu dem Stadium, wo sie in sanfte Melancholie übergeht, nicht die Arbeit ist das Thema der Bilder.

Wie viele mögen seit 30 Jahren gemalt sein, auf denen die Leute Abends über's Land von der Arbeit zurückkommen. Mit verliebten Augen betrachten die Grossstädter das Land, besonders das in der Nähe der Stadt, nicht die Partien, die Raffaelli malt, sondern die Parkanlagen und öffentlichen Gärten. Weiche wellige Thäler, sanft hingelagerte Hügel dehnen sich aus, die Blumen duften, die Blätter funkeln im Sonnenschein. Und über dieses Land mit seinen reinen Kieswegen und grünen üppigen Rasenplätzen schreitet ein lachendes Volk: Landmädchen mit rothen Strümpfen und koketten Häubchen, Wäscherinnen in spiegelglatten Schürzen, Bauern in nagelneuem blauen Kittel. Selbst die Arbeiter singen, wenn sie über die blumigen Wiesen nach Hause gehen.



Boughton: Grüne Blätter zwischen dürren Blättern.

George H. Boughton ist unter Walkers Nachfolgern einer der graziösesten und feinsten. Durch Geburt und Abstammung ein Landsmann Cromes und Cotmans, verbrachte er seine Jugend in Amerika, arbeitete seit 1853 mehrere Jahre in Paris und liess sich 1863 in London nieder, wo er als Zeichner, Schriftsteller und Maler eine rege Thätigkeit entfaltet. Man kennt seine liebenswürdigen Illustrationen für Harpers Magazine, wo er auch seine zarte Erzählung »The return of the May flower« veröffentlichte. Als Maler beschäftigt er sich ebenfalls nur mit angenehmen Dingen, mögen sie der Vergangenheit oder der Gegenwart angehören. Es liegt in ihm etwas von der Delicatesse Gainsboroughs und der Poesie Memlincs. Er liebt das Murmeln der Bächlein und das Säuseln der Blätter, die frischen Kinder und hübschen jungen Frauen in ästhetischem Phantasiekostüm; er liebt Alles, was zart ist und still und duftig. Darum liebt er auch die blüthenumwobenen alten Legenden und erzielt eine sehr harmonische Wirkung, wenn er in seine ganz modernen reizenden Landschaften märchenhafte Königstöchter und Hirten, stahlgerüstete Ritter und Knappen setzt. Fast immer ist Herbst, Winter oder höchstens Vorfrühling in seinen Bildern. Die Aestchen der Bäume sind gewöhnlich kahl, seltener knospt schon spitzenhaft zartes gelbliches Grün daran. Bald schwebt der Novembernebel wie ein zarter Schleier über dem Land, bald fallen duftige Schneeflocken herab, oder die Oktobersonne flimmert durch die entlaubten Zweige. Auch das Gefühl für die Sprache der Linien, für eine distinguirte und doch ungezwungene Abgewogenheit der Composition ist ihm in hohem Grade eigen. 1877 hatte er



Boughton: The Bearers of the Burden.

auf der Royal Academy das reizende Bild »ein Windhauch«. In einer weichen Landschaft mit umbrisch zarten Bäumen bewegten sich die ganz griechischen Figuren englischer Bäuerinnen, über die sanft hingelagerten Hügel war delicates, abendliches Licht gegossen. Das Bild von 1878 nannte er »Grüne Blätter zwischen dürren Blättern«: eine Gruppe von Kindern, in deren Mitte die junge Mutter selbst noch wie ein Kind aussieht, sitzt in einer Herbstlandschaft, wo die Blätter fallen und winterliches Grau den Himmel bedeckt. Auf dem Bilde »Schnee im Frühling« sah man ein paar reizende Mädchen — moderne Tanagrafigürchen — die die Sonne in's Freie gelockt hatte, unter Führung eines Backfisches die ersten Schneeglöckchen im Walde suchen. Sie sind gerade in einem lauschigen Winkel des Gehölzes angelangt, Blumen in den Händen und von zitternden Aestchen umspielt, als sie ein plötzlicher Schneesturm überrascht. Dicke weisse Flocken setzen sich auf die zarten Zweige und bilden mit den hellgrünen Blättern und den bleichröthlichen Kleidern der Kinder eine zarte coloristische Harmonie. Von seinen Bildern aus der Legende ist in Deutschland besonders das poetische »die Liebe überwindet Alles« bekannt geworden: das wilde



Boughton: Ein Windhauch.

Hirtenkind, das neben seiner Herde sitzt, und der Königssohn, der traumverloren ihr in's Auge schaut.

Boughton ist nicht der einzige Maler dieses aufknospenden Backfischthums. Die ganze englische Literatur hat einen frauenhaften, zart weiblichen Zug. Tennyson ist der gelesenste Dichter, und durch seine Frauenporträts — Adeline, Eleonore, Lilian, die Maienkönigin, diese köstliche Galerie edler und reiner Gestalten — hat er hauptsächlich die Herzen bezwungen. Auch in der englischen Malerei sind Männer selten, viel häufiger Frauen und Kinder, ganz besonders die kleinen Mädchen in ihrem frischen, reinen Zauber.

Aus der älteren Zeit stammt noch *Philipp H. Calderon,* ein sehr fruchtbarer, aber lau akademischer Künstler, dem viel verweichlichter Classicismus im Blute liegt. Wenn sein Name in einem Ausstellungskatalog steht, so heisst dies, dass man in eine künstliche, von hübschen Mädchen bevölkerte Gegend geführt werden soll, — Wesen, die weder traurig noch munter sind, weder der Gegenwart noch der Antike, keinem Zeitalter und keinem Klima angehören. Sobald solche ätherische Mädchengestalten das Kostüm der Directoirzeit tragen, ist



George Reid.

gewöhnlich *Marcus Stone,* ebenfalls ein älterer Herr, dessen erstes Auftreten noch vor Walker fiel, ihr Vater. Seine jungen Damen trennen sich gebrochenen Herzens vom geliebten Freier, den der Vater abweist, reichen, um die Ehre ihres Hauses zu retten, einem begüterten ungeliebten Manne die Hand oder sind allein, in zarte Träumereien versunken. In der ersten Zeit bevorzugte Stone Interieurbilder: reiche Directoirmöbel und kunstgewerbliche Gegenstände gaben genau an, in welchem Jahre die Erzählung spielte. Später liebte er, seine Rococoherren und Damen in's Freie, auf Terrassen alter Gärten oder in lauschige Alleen zu setzen. Alle seine Bilder sind hübsch, die Gesichter, die Gestalten, das Beiwerk — man könnte auf sie das Wort hübsch von a bis z dekliniren. Stone ist in England der Lieblingsmaler der »sweethearts«, und es mag nicht leicht sein, so nah die Grenzen candirter Genremalerei zu streifen und doch immer eine gewisse Noblesse zu wahren.

Von den jüngeren versteht sich besonders *G. D. Leslie,* der Sohn von Charles Leslie, auf die Interpretation unschuldiger weiblicher Schönheit, jene ein wenig gewollte, doch so liebenswürdige Grazie, die man von Gainsborough aus dem achzehnten Jahrhundert wieder herübernahm. Eine junge Dame, die vor Kurzem Hochzeit gehabt, macht ihren früheren Pensionsfreundinnen Besuch und wird von den niedlichen Backfischen wie ein Engel angestaunt. Oder seine hübschen Mädchen haben sich im Grünen niedergelassen, sie stehen an der Küste und blicken auf ein Boot aus, während die Sonne untergeht, oder ergötzen sich damit, an der Brücke eines Parkes Blumen in's Wasser zu werfen und ihnen träumerisch nachzublicken. Auch Leslies Bilder sind sehr joli und poetisch, mit viel Sonne und Seide, und dem zarten Inhalt entspricht die sanfte, bleiche, in ihrer zarten Farblosigkeit sehr ästhetische Malweise.



Reid: Die beiden Grossväter.

P. G. Morris, in Empfindung und Ausführung nicht weniger delikat, wurde besonders durch eine »Communion in Dieppe« bekannt. Gerade dem Beschauer entgegen bewegte sich am Meeresufer ein Zug niedlicher Communicantinnen, die sich so vornehm wie junge Misses aus Brighton oder Folkestone benahmen. Ein bläuliches Licht spielte auf den weissen Kleidern der jungen Mädchen und den blauen Jacken der am Quai entlang stehenden Seeleute, füllte duftig vibrirend den blaublassen Himmel und hüpfte neckisch auf den grünlichen Wogen des Meeres. Echt englisch, eine graziöse Allegorie im Sinne Walkers, war »der Schnitter und die Blumen«. Eine Anzahl Kinder begegnet auf dem Heimweg von der Schule am Wiesenrain einem alten Bauern, der mit der Sense auf der Schulter von seinem Tagewerk heimgeht. In dem tanzenden Menuettschritt der Kleinen verrieth sich der Einfluss griechischer Statuetten, sie schwebten dahin, wie vom Zephyr getragen, in einer rhythmischen Bewegung, die echte Schulkinder nicht zu haben pflegen. Der alte Bauer aber, der ihnen entgegenkam, sollte wie auf Walkers »Armenhaus« an den Contrast zwischen Alter und Kindheit erinnern; die vom letzten Sonnenstrahl flimmernd beleuchtete Sense, die er auf der Schulter trug, bedeutete die Sense des Schicksals, die Sense des Todes, die auch das Kind nicht schont.

Damit sind die Grenzen der englischen Malerei gekennzeichnet. Sie steht noch immer in einem gewissen Conflict zwischen Wirklich-



Frank Holl: Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen.

keit und Poesie, zwischen Träumerei und Leben. Wenn die Scene nicht einen direkten ethischen Sinn annimmt, verflüchtigt sie sich immer in Lyrismus. Das weite Feld, das dazwischen liegt, wo die kräftigen Werke gross werden, die ihre Wurzeln in der Wirklichkeit haben, aus ihr allein Leben ziehen, dieses weite Terrain ist von der Kunst noch nicht definitiv erobert. England ist der grösste Produzent, der grösste Consument der Erde, das Volk, das wie kein anderes das Mark der Dinge auspresst, und dieses Land der Industrie kennt keine Bilder, auf denen gearbeitet wird; dieses von Eisenbahnen durchkreuzte Land hat nie eine Eisenbahn gemalt gesehen. Selbst das Pferd wird in der englischen Kunst immer seltener und der Sport findet in ihr keinen Ausdruck. So sehr der Engländer ihn aus Gesundheitsrücksichten liebt, hält er ihn doch, wie Wilkie Collins in seinem Buche »Mann und Frau« ergötzlich ausführt, für nicht ästhetisch genug, um ihn zu malen. Und Arme, oder wenigstens unglückliche Arme, gibt es in den englischen Bildern nicht. Denn wenn die Invaliden in Chelsea die Malerei viel beschäftigen, so sind das keine Mühseligen und Beladenen, sondern glückliche Arme, gepflegte Arme. Wenn die Maler sonst arme Leute schildern, so



Frank Holl: Keine Nachricht von der See.

führen sie in eine musterhaft gehaltene Stube und suchen einen rührenden oder bewundernswerthen Zug im Charakter dieser kreuzbraven Leute an den Tag zu legen. Ueberall scheinen die Menschen gut und ehrlich zu sein. Ueberall, selbst im Unglück, herrscht musterhafteste Zufriedenheit und Demuth. Selbst wo eigentliche Noth geschildert wird, geschieht es nur in dem Bestreben, das Ergreifende in gewissen Schicksalsfügungen zur Darstellung zu bringen und durch den Contrast zwischen dem Unglück und dem edelmüthigen Gottvertrauen der Menschen erhebend und versöhnend zu wirken.

George Reid, ein geborener Schotte, der aber in London lebt, hat in diesem Sinne Scenen aus dem Strandleben behandelt. Wie verschieden sind seine Werke von den Tragödien Joseph Israel's oder dem grimmen Naturalismus Michael Anchers. Nur die helle Seite des Lebens mit Farbe und Sonnenschein, nicht die düstere mit ihren Mühen beschäftigt ihn. Er malt die Landbewohner im Feiertagsrock, wie sie Geschichten erzählen, zur Jagd gehen oder sich im Wirthshausgarten erholen. Die alten Bauern, die in seinem »Criketspiel« glücklich bei der Pfeife und dem Bierglas sitzen, sind typisch für Alles.



Frank Holl: Abschied von der Heimath.

was er gemalt hat. Und wenn einmal etwas Düsteres in seinen Bildern vorkommt, ist es nur da, damit das Licht desto heller strahle. Der alte, arme Flötenspieler, der »heimathlos« auf der Bank am Hause sitzt, hat lediglich die Aufgabe, zu zeigen, wie gut es die hübschen Kleinen haben, die froh nach der Schulstunde dem väterlichen Hause zueilen. Das Bild von 1890 behandelte zwar eine Schiffbruchscene, aber es stand eine Stelle aus einem Dichter darunter, ein Verunglückter war nicht zu sehen — alle Zärtlichkeit des Künstlers hatte sich den hübschen Kindern und jungen Frauen zugewandt, die ängstlich und mitleidig über's Meer hinausblickten.

Einen mehr larmoyanten Beigeschmack, in Verbindung mit einer asketischen, düsteren Farbenharmonie — pflegte *Frank Holl* seinen Bildern zu geben. Er entnahm die Stoffe dem Leben der unteren Volksschichten, ging aber dabei stets melancholischen Zügen nach, gefiel sich in der Schilderung menschlicher Tugend im Unglück und legte, um noch mehr zu wirken, dem Bild gewöhnlich als Titel eine Bibelstelle zu Grunde. Das Werk, womit er zum ersten Mal das englische Publikum gewann, war das 1869 ausgestellte »Der Herr hat's gegeben, der Herr hat's genommen —, der Name des

Herrn sei gelobt.« In einem ärmlichen Zimmer sind fünf jugendliche Geschwister, denen soeben die Mutter gestorben, beim Mittagessen vereint. Die eine Schwester weint, die zweite blickt traurig vor sich hin, die dritte faltet betend die Hände. Der jüngste Bruder, ein Seemann, hat gerade noch von seiner Fahrt heimkehren können, um der Sterbenden die Augen zuzudrücken, und der Aelteste, ein angehender Geistlicher, sucht mit jenen Worten Hiobs die Geschwister zu trösten. Das folgende, 1871 ausgestellte Bild hatte er »Keine Nachrichten von der See« genannt und darin eine Fischerfamilie dargestellt — Grossmutter, Mutter und Kind, die in dumpfer Stube ängstlich auf die Rückkehr des Seemannes warten. Der »Abschied von der Heimath« zeigte vier Leute auf der Bank eines Eisenbahn-Coupés. Third Class stand, um Mitleid zu erwecken, gross am Wagenfenster. Die Hauptperson war eine schwarzgekleidete Dame, die in etwas aufdringlicher Weise das wenige ihr übrig gebliebene Geld zählte. Auf dem Bilde »Noth kennt kein Gebot« war ein armes Weib mit dem Kind auf dem Arm in ein Pfandhaus getreten, um ihren Trauring zu versetzen; auf einem andern sah man arme Frauen, die ihren in den Krieg einberufenen Angehörigen das Geleite gaben. Die eine zieht ihr kleines Kind fest an sich, das einzige, was ihr im Leben noch bleibt, die alte Wittwe drückt die Hand des Sohnes in der wehmüthigen Ahnung, dass sie, selbst wenn er heimkehrt, seine Rückkehr kaum erleben wird. Frank Holl erzählte seinen Landsleuten nicht nur Geschichten, sondern erzählte sie ihnen gross, in Majuskelschrift, auch ohne Brille

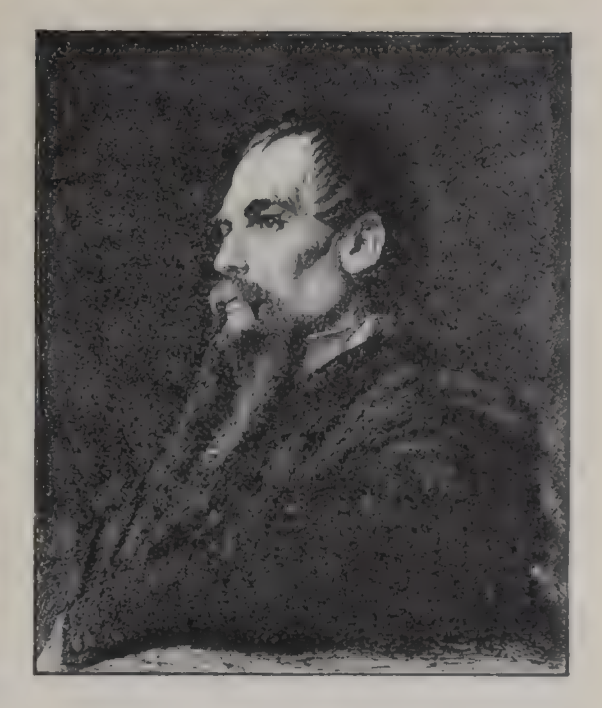


Frank Holl: Der Abschied der Krieger.

lesbar, und verdankte zum Theil dieser wohlfeilen Sentimentalität seine rauschenden Erfolge.

Das gegenständliche Interesse spielt fast überall noch die erste Rolle, und dies ein wenig rührselig genrehafte, lyrisch weiche oder allegorisch subtile Element, das durch die englischen Figurenbilder geht, würde bei einer andern Nation leicht in kraftloser Verschwommenheit enden. In England hält die Porträtmalerei, die heute wie zu Reynolds' Tagen den grössten Ehrentitel der englischen Malerei bildet, stets die Verbindung mit der unmittelbaren Wirklichkeit aufrecht. Das Porträt ist bekanntlich in der Gegenwart etwas sehr ernstes geworden: es verträgt keinen decorativen Luxus, kein Spiel mit Stoffen, keine Pose mehr, und die englischen Bildnisse haben diese strenge Sachlichkeit im höchsten Grade. Eigensinnige Hartnäckigkeit, sanguinische Entschlossenheit und knochige Willenskraft wird oft als nationale Eigenschaft des Engländers genannt, und etwas davon scheint auch die englische Porträtmalerei zu verrathen. Das Selbstgefühl dieser Menschen ist viel zu gross, als dass es nach dienerhafter Gewohnheit Schmeichelei duldete oder gar verlangte: alles ist posenlos, einfach und schlicht. Mag es um die wettergeprüfte Gestalt eines alten Seemannes sich handeln oder um die blendende Frische der englischen Jugend: in allen Werken liegt eine merkwürdige Energie und Lebenskraft, selbst in den Bildnissen dieser Kinder mit der grossen freien Stirn, der feinen Nase, der durchdringenden Sicherheit des Blicks. Und da die Porträtmalerei in England zu ihrem eigenen Heil wie zum Frommen der ganzen Kunst nie als gesondertes Fach betrachtet wurde, sind solche Bilder vom kühlsten Akademiker wie vom frischesten Naturalisten zu verzeichnen. Der in seinen grösseren Bildern so düsseldorfisch angehauchte Frank Holl zeigte am Schlusse seines Lebens in seinen Bildnissen des Kupferstechers Samuel Cousins, des Lord Dufferin, des Mr. Joseph Chamberlain, des Lord Wolseley, Gladstones, des Duke of Cleveland, des Sir George Trevelyan, des Earl of Spencer eine schlichte Männlichkeit, die seinen früheren Arbeiten durchaus fehlte. Da war eine Schärfe der Charakteristik, eine Ungezwungenheit der Pose, die selbst in England auffiel. Es ist kaum möglich, Leute natürlicher hinzustellen und vom Ausdruck noch mehr jene concentrirte Photographieaufmerksamkeit fernzuhalten, die Porträts so leicht bekommen. Selbst der temperamentlose Leighton, dem sonst das Maasshalten der Antike in Fleisch und Blut übergegangen, wird sofort nervös, fast brutal,

wenn er statt griechischer Idealgestalten ein Bildniss malt. Sein kraftsprühendes Conterfei des Capitäns Burton, des bekannten Afrikareisenden, würde dem grössten Porträtisten des Continents Ehre machen.



Leighton: Capitän Burton.

Unter den Porträtmalern von Profession wird *Ouless* wohl als wuchtiger Charakteristiker den Ehrenplatz gleich nach Watts verdienen. Er hat viel von seinem Meister Millais sich angeeignet, nicht nur die oft störende coloristische Schwere, auch dessen mächtigen, phrasenlosen Schwung. Der Chemiker Pochin posirt bei ihm nicht, liess nicht in seinen Untersuchungen sich stören, als Ouless 1865 ihn malte. Es war ein wirklich zeitgenössisches Porträt, eines jener Schützenstücke, die später auch in Frankreich aufkamen. Den Londoner Staatsanwalt M. Russel Gurney malte er ebenfalls in Funktion und Amtscostüm. Mit seiner starren Gravität und ernsten Würde war das Bildniss beinahe mehr als das Porträt eines Einzelnen, es wirkte wie die Verkörperung des stolzen englischen Richterstandes, dessen Selbstbewusstsein in uralten Traditionen ruht. Sein Porträt des Cardinals Manning hatte dieselbe zwingende Beobachtung, dieselbe sichere breite Mache. Das sanfte Licht spielte auf dem Hermelin und der rothen Stola und fiel voll auf das strenge, edle, feine Gesicht.

Ausser Ouless möge aus der grossen Zahl noch J. J. Shannon mit seinen mächtigen, fest gemalten Bildnissen, J. Sant, der Hofmaler der Königin, mit seinen energischen sachlichen Damenporträts, Mouat Loudan mit seinen niedlichen Kinderbildern und der vielseitige Charles W. Furse genannt sein. Der berühmteste in Deutschland wurde Hubert Herkomer, wohl der geschickteste der jungen Männer, die in den siebziger Jahren der Graphic in die Höhe brachte.

Hubert Herkomers Lebenslauf ist eine jener abenteuerlichen Carrièren, die im 19. Jahrhundert immer seltener werden — es gibt nicht viele, die aus so einfachen Verhältnissen so schnell zu Ruhm und Glück emporstiegen. Sein Vater war ein Herrgottschnitzer im bayerischen Dörfchen Waal, wo Hubert 1849 geboren wurde. 1851 versuchte der unternehmende Bayer sein Glück in der neuen Welt. Doch da gings nicht recht vorwärts, und 1857 taucht die Familie in England — in Southampton — auf, wo er sich an der Schnitzbank und als Lohndiener, seine Frau als Musiklehrerin redlich durchkämpft. Ein Auftrag, Peter Vischers vier Evangelisten in Holz zu schnitzen, führt ihn mit seinem Sohne nach München, wo sie im Hinterhaus eines Zimmermeisters eine Stube beziehen, in der sie schlafen, kochen und arbeiten. In der Vorbereitungsklasse der Münchener Akademie erhält der junge Herkomer seinen ersten Unterricht und beginnt Akt zu zeichnen — wozu der Alte Modell stand. In Southampton veranstaltet er bei einem Rahmenfabrikanten seine erste Ausstellung und zeichnet Illustrationen für ein Witzblatt. Mit den paar Groschen, die er sich damit ersparte, geht er nach London und lebt dort mit einem Andern, der nicht mehr hatte, von der Hand in den Mund. Er kocht, der andere scheuert die Tiegel; er arbeitet als Maurer an dem Fries des South-Kensington-Museums und vermiethet sich für die Abende als Zitherspieler. Da wird der »Graphic« seine Rettung, und nachdem ihn Zeichnungen bekannt gemacht, haben bald auch seine Gemälde Erfolg. Ein Bild »Nach des Tages Mühen«, das er 1873 in der Royal Akademy ausstellt — eine sinnige, in Walkers Art vorgetragene Scene aus dem bayerischen Dorfleben findet sofort einen Käufer. Er kann seinen Eltern ein Heim im Dorfe Bushey einrichten, das er später in dem Bilde »Our village« verherrlichte, und beginnt sein Hauptwerk »Die letzte Musterung«, das ihm 1878 auf der Pariser Weltausstellung die grosse Medaille einbringt. Seitdem sah er die Augen des englischen Publikums auf sich gerichtet. Es folgte zunächst eine Reihe von Bildern, in denen er die Bahnen des poetischen Realismus Frederick Walkers weiterging: »Zur Abendzeit«, eine Scene aus einem Londoner Altweiberasyl, »The Gloom of Idwal« (ein Stück Bergromantik aus Nordwales), »God's Shrine« (ein einsamer bayerischer Bergpfad mit einem Herrgottschrein und betenden Bauern), der »Bittgang« (eine Gruppe von Landleuten, die für ihre Ernte beten, »Contraste« (ein paar englische Damen, die im bayerischen Gebirge von



Hubert Herkomer.

Schulkindern umringt werden). Zu gleicher Zeit wurde er als Porträtmaler berühmt. Wagner und Tennyson, — Archibald Forbes, — sein Vater, — John Ruskin, — Stanley und der Musikdirector Hans Richter, — waren seine ersten Erfolge. Den Gipfel seines internationalen Ruhmes erklomm er, als 1886 seine Miss Grant, die »Dame in Weiss« erschien, von der damals ganz Europa sprach und die ganze Stösse von Gedichten, Anekdoten, Biographien und Romanen heraufbeschwor. Seitdem lässt er sich für seine Porträts 3 bis 4000 Pfund bezahlen und hat auf Jahre Bestellungen. Die Oxforder Universität ernannte ihn zum Professor. Er eröffnete eine Kunstschule und lässt unter seiner Anleitung von den Schülern Kupferstiche, Radirungen und Schwarzkunstblätter anfertigen. Er schreibt in den Londoner Blättern Artikel über die sociale Frage, über Nationalökonomie — über Alles, was ein Blatt mit Herkomers Namen versehen in die Welt bringen will; besitzt sein eigenes Theater und lässt darin Opern aufführen, deren Text und Musik er schreibt, deren Inscenirung und Proben er leitet und in denen er die Hauptrollen spielt.

Gerade seine Damenbildnisse, die die Grundpfeiler seines Ruhmes wurden, scheinen im Allgemeinen den grossen Ruf des Malers nicht ganz zu rechtfertigen. Miss Kate war gewiss ein bestrickendes Weib und sie brach Herzen, wo sie erschien. Man schaute immer wieder in diese glänzenden braunen Augen, mit denen sie so ruhig gradaus blickte, man war verblüfft von ihrer hohen, herb jungfräulichen Schönheit. Die Dame in Schwarz wirkte noch pikanter, durchgeistigter. Dort die unerschlossene Knospe, hier das Weib, das des Lebens Freuden und Enttäuschungen gekostet. Dort unnahbarer Stolz, hier ein distinguirter, leidender Zug bei fast müder Körperhaltung. Es



Herkomer: Dame in Weiss.

wird gewiss eine interessante Schönheitsgalerie entstehen, wenn Herkomer diese »Types of women« zu einem Cyklus vereint. Was hat aber schon bei den ersten von aller Bewunderung dem Maler und was dem Modell gegolten? Miss Grant hatte im Grunde nur solchen Erfolg, weil sie ein so hübsches Mädchen war. Das Arrangement Weiss in Weiss war nichts Neues; ein viel grösserer Künstler, Whistler, hatte schon 1863 eine femme blanche gemalt, die ein weit grösseres Kunstwerk war, aber wegen der geringeren Zugkraft des Modells ihre Triumphe nur in den engeren Kreisen der Künstler feierte. Bastien-Lepage, der sich das gleiche Problem in seiner Sarah Bernhardt stellte, hatte darin ebenfalls die Tonleiter des Weiss mit grösserer Sicherheit durchlaufen. Und Herkomers spätere Damenbilder — die Dame in Gelb, Lady Helen Fergusson und Andere — vermochten als Kunstwerke noch weniger anzuziehen. Die zurückhaltende Gleichmässigkeit der Ausführung gibt seinen Porträts etwas Geronnenes, Starres. Eine sehr tüchtige Zeichnung und gute Modellirung vermitteln das Conterfei der Originale vielleicht sehr correct, aber das Leben verschwindet unter der fettigen Mache, unter dieser seifigen Malerei, bei der Stoffe und Carnation ganz gleich Valeurs annehmen. Es ist darin nichts von der Transparenz, der rosigen Delicatesse, dem Frischen, Blumenhaften, das Gainsboroughs Frauen und junge Mädchen haben. Herkomer erscheint in ihnen als

ein Salonmaler, in dem ein zahmes, geschmackvoll erzogenes Temperament seinen liebenswürdigen Ausdruck fand. Auch seine Landschaften mit den sauberen Bauernhäusern und der weichen Sonnenuntergangsstimmung haben die von Walker gespielte Scala nicht um neue Noten bereichert. Desto erstaunlicher ist die ernste Sicherheit und robuste Energie, die aus seinen übrigen Werken spricht. Seine männlichen Bildnisse, besonders das seines Vaters, dieses königlichen, alten Mannes mit dem langen, weissen Bart und der durchgearbeiteten Stirn, stehen den besten, wie in Stein gemeisselten Erscheinungen der englischen Porträtkunst zur Seite. In der »letzten Musterung« zeigte er, dass man einfach bleiben und doch eine tiefe Note anschlagen, selbst Grösse erreichen kann. Denn es ist etwas Grosses in diesen alten Kriegern, die am Ende ihrer Tage beten, nachdem sie sich zeitlebens nicht um's Gebet gekümmert, in diesen weit herumgekommenen Seelöwen, die dutzendmal ihr Leben in die Schanze geschlagen und nun sanft auf der Kirchenbank den letzten Athemzug thun. Selbst seine letzten Gruppenbilder — die Versammlung der Curatoren des Charterhouse und die Magistratssitzung von Landsberg — waren grossartige Werke realistischer Kunst von imponirender Kraft und Gesundheit. In der Darstellung dieser bürgerlichen Männer offenbarte sich von Neuem in ganzer Grösse das Genie des Meisters, der in seinen »Invaliden von Chelsea« eines der Doelenstücke des 19. Jahrhunderts schuf.

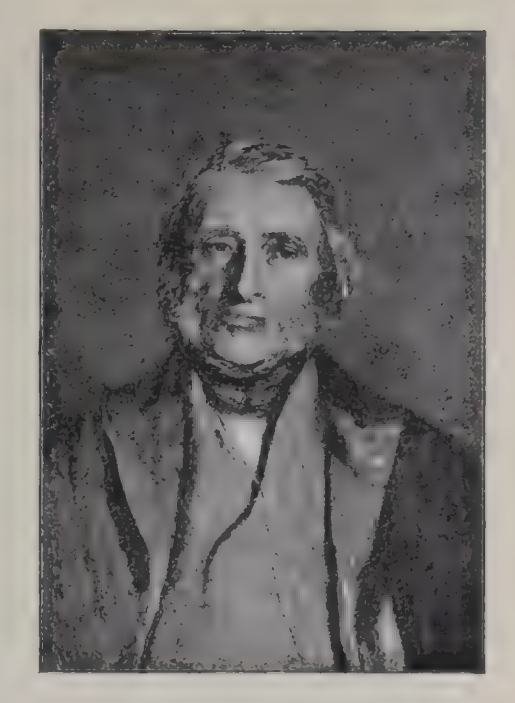


Herkomer: Dame in Schwarz.

Neben dem Bildniss steht nach wie vor die Landschaft bei den Engländern in hoher Blüthe. Nicht dass die Künstler von heute eine grössere Summe von Wahrheit als ihre Vorgänger brächten, oder dass sie im Studium des Lichtes als Neuerer auftreten. Auch auf dem Gebiete der Landschaft wird, wie auf dem der Figurenmalerei weit mehr das Gegenständliche als das atmosphärische Stimmungselement betont. Vergleicht man die Neuen mit Crome und Constable, so findet man, dass sie der Kühnheit und schöpferischen Kraft ermangeln; nähert man sie Monet, so erscheinen sie ganz schüchtern. Aber eine rührende Pietät vor der Natur gibt fast allen ihren Bildern einen sonderbaren, keusch duftigen Reiz.

Selbstverständlich spiegeln alle Einflüsse, die sonst auf die englische Kunst einwirkten, auch in der Landschaftsmalerei sich wider. Die epochemachende Thätigkeit der Praerafaeliten, der leidenschaftliche Ernst von Ruskins Naturliebe, dann der Einfluss der ausländischen Kunst gingen nicht spurlos an ihr vorüber. Constable hatte in seiner Art das letzte Wort gesprochen. Die Hauptsache bei ihm wie bei Cox war das Studium der atmosphärischen Effekte, des dramatischen Lebens der Luft. Beide kümmerten sich nicht um Lokalfarben, sondern versuchten die Töne zu geben, die unter den atmosphärischen und meteorologischen Einflüssen sich bilden; sie opferten die Vollendung der gegenständlichen Details vollständig der Fixirung des momentanen Eindrucks. Bei Turner lebte überhaupt nur die Luft. Bäume und Bauwerke, Wasser und Felsen sind blos Repoussoirs für die Atmosphäre, ausschliesslich bestimmt, den Blick hindurchzuleiten durch die mysteriösen Tiefen des Lichtes und Schattens. Das Unberührbare zehrte das Berührbare auf. Hier war kein weiterer Schritt mehr möglich. Als natürliche Reaction ergab sich die praerafaelitische Landschaft, und eine sonderbare Ironie des Zufalls wollte, dass der Schriftsteller, der am meisten für den Ruhm Turners gethan, auch der war, der zuerst die praerafaelitische Landschaftsschule bewillkommnete. Alles, was die alte Schule vernachlässigt hatte, wurde jetzt das wesentliche Object der Malerei. Die Landschafter verliebten sich in die Erde, in die Wälder und Felder, und je mehr der Herbst die grosse grüne Harmonie der Natur in ein tausendfaches buntes Farbenspiel auflöste, desto lieber wurde sie ihnen. Tausende von Dingen gab es da zu sehen. Zuerst wie das Laub gelb und roth und braun wurde, dann wie es abfiel: an einem windigen Tage in gelben Wirbeln stiebend;

wenn es still war, Blatt für Blatt leise zwischen den schwanken braunen Aesten hinab raschelnd. Und wenn dann das Laub von Bäumen und Büschen fiel, kamen zugleich die verstecktesten Geheimnisse des Sommers an's Licht; was lag nicht umher an zierlichen Sämereien und farbenreichen Beeren, an braunen Nüssen, blanken Eicheln, schwarzglänzenden Schlehen und scharlachrothen Hagebutten. An den blätterlosen Buchen sassen dicht beieinander stachlichte Bucheckern, die Ebereschen beugten sich unter schweren, rothen Trauben, späte Brombeeren lagen schwarz und braun in dem feuchten Laub am Wege, im Haidekraut wuchsen Preisselbeeren, und die wilden Himbeeren trugen zum zweiten Mal ihre mattrothen Früchte. Das verwelkende Farrenkraut hatte wohl hundert Farben, das Moos schoss gleich Tannen und Palmen und Straussenfedern, wie Aehren eines Miniaturkornfeldes auf. Eifrig wie Kinder durchschweiften die Landschafter den Wald kreuz und quer, um seine Schätze und Merkwürdigkeiten zu entdecken. Sie wussten ein Heubündel so genau zu malen, dass ein Botaniker die Species eines jeden Halmes bestimmen kann. Einer lebte drei Monate unter einem Zelt, um eine Haidelandschaft gründlich kennen zu lernen. Verwirrt durch das Einzelne, verloren sie den Blick für das Ganze und lenkten in die Modernität erst wieder ein, als sie die Pariser Landschafter studirten. Ein sonderbarer Kreislauf also von Geben und Nehmen. Erst befruchten die Engländer die Franzosen; zur Zeit, als jene unter dem Einfluss der Engländer stehen, machen diese eine Schwenkung nach der entgegengesetzten Seite, bis sie schliesslich von Frankreich die Anregung zur Rückkehr auf den alten Weg erhalten.



Herkomer: John Ruskin.

Gemäss diesen verschiedenen Einflüssen gehen in der englischen Landschaftsmalerei mehrere sich kreuzende und vermischende Strömungen neben einander her: auf der einen Seite das prosaisch Vernünftige, ein Streben nach Deutlichkeit und Exaktheit, das nicht

versteht, das Detail zu opfern und deshalb der malerischen Gesammtwirkung ermangelt. Andererseits ein künstlerischer Pantheismus, der sich zuweilen trotz mancher Dissonanzen zu hoher lyrischer Poesie erhebt.

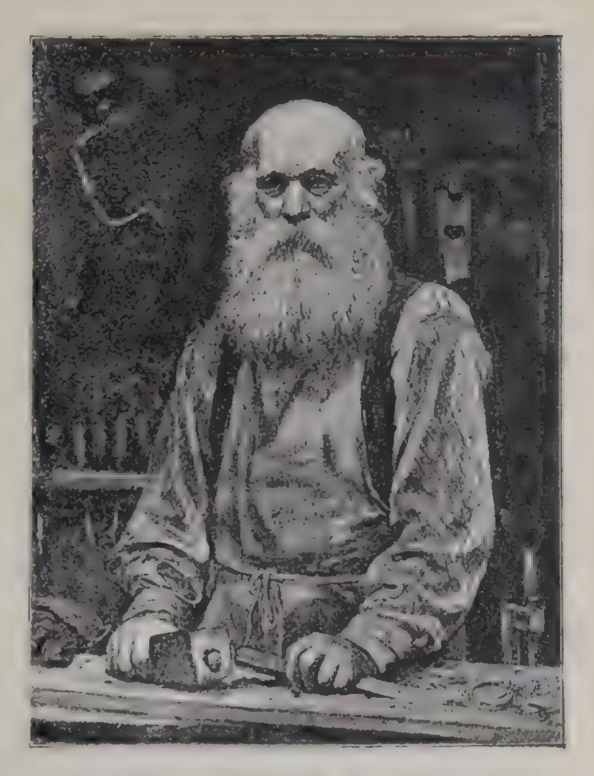
Die Bilder *Cecil Lawsons* leiten bis zu dem Punkt, wo die Praerafaeliten einsetzen. Die ältern halten sich in ihrer mächtigen Mache, der Freiheit und Kühnheit ihrer Ausführung noch ganz in Constables Bahnen, während bei den spätern in der minutiösen Durchführung aller Einzelheiten immer mehr der Einfluss der Praerafaeliten hervortritt.

Hier, wo Cecil Lawson endete, begann *James Clarke Hook,* der grosse Altmeister, der noch heute nichts von der Kraft eingebüsst hat, mit der er vor vierzig Jahren der Welt die Augen öffnete für die tiefe Farbigkeit und das auch in der Einzelheit reizvolle Leben der Natur. Seine Bilder, namentlich jene Sonnenuntergänge, die er so gern malt, haben etwas Gläubiges, Religiöses, wirken wie ein Gebet, ein Hymnus, sind trotz ihrer brüsken, stechenden Farben oft von ganz biblischer Feierlichkeit. In seiner spätern Zeit hat er sich hauptsächlich der Marine zugewandt und dabei von der praerafaelitischen Detailmalerei seiner Jugendjahre entfernt. Seine Bilder lassen Seeluft athmen und seine Matrosen sind alte Seebären. Nur dass in der Regel noch ein gedankenhafter Inhalt beigegeben wird, ist ihm aus seiner praerafaelitischen Zeit geblieben.

Vicat Cole, ebenfalls einer der älteren, ist weniger bedeutend und ungleich. Vor vielen seiner Bilder hat man den Eindruck, als ob er direkt Constable copirt habe, in andern badet er sich in gelben faden Tönen, doch hat er manchmal Herbstbilder gemalt, glückliche edle Landschaften, in denen wirklich ein Reflex der Sonne Claude Lorrains lebt.

Mit viel grösserer Freiheit steht *Collin Hunter* der Natur gegenüber und weiss sie kühn in ihren packendsten Momenten zu fassen. Das Zwielicht mit seinem geheimnissvollen Durcheinanderzittern der tausenderlei Farben, seinem Leuchten und Glitzern des Wassers und dem schwer sich darüber lagernden Himmel fesselt ihn am meisten; bald schildert er — wie in dem »Häringsverkauf auf den Schiffen« — das Grauen des Morgens, bald — wie in den »Tangsammlern« des South-Kensington-Museums — den fahlen Sonnenuntergang. Seine Menschen sind immer in rastloser Thätigkeit, sei es, dass sie die letzten Augenblicke der Helligkeit noch ausnutzen, oder mit frischen Kräften dem anbrechenden Tage entgegensehen.

Er und Hook sind, obwohl in London lebend, die eigentlichen Fahnenträger der kräftigen schottischen Landschafterschule. Mac Callum, Mac Whirter und James Macbeth, an die John Brett, der Landschafter von Cornwales gereiht werden kann, sind sämmtlich knorrige nordische Persönlichkeiten. Ihre kräftigen dunkeln Töne stehen oft ein wenig hart nebeneinander, wissen aber die grossen Anblicke der Natur gut zu resumiren. Ihr Pinsel hat keine Zärtlichkeit, ihre Seele kommt nicht leicht ins Träumen, aber sie stehen fest mit beiden Füssen auf der Erde, umfassen mit beiden Armen gesund und männlich die Wirklichkeit. Ihre tief getönten Bilder mit den blutrothen Holzhäusern, dunkelgestrichenen Barken, umflorten Himmeln und den rauhen, ganz in ihrer Arbeit aufgehenden Fischergestalten wecken starke intime Empfindungen.



Herkomer: Porträt seines Vaters.

Der Unterschied zwischen diesen Schotten und den jüngeren suchenden Geistern aus der Nachfolge Walkers und Masons ist ein ähnlicher wie der Rousseaus und Duprés gegenüber Chintreuil und Daubigny. Die Schotten sind düster männlich, von tiefen, wahren Accenten und einer asketischen, düstern Farbenharmonie, die Engländer lieben auch als Landschafter das Delikate in der Natur, das Feine und Zarte, Trauliche, Kleine: die blühenden Apfelbäume und grünenden Birken, den Geruch des Kuhstalles und den Duft des Heus, das Läuten der Kuhglocken und Zirpen der Mücken. Sie suchen keine grossen Emotionen, sie sind nur liebenswürdig und freundlich, ihre Bilder geben die Empfindung, wie wenn man während eines Sommerausflugs am Fenster steht und in den lachenden knospenden Frühling schaut. Mistress Gaskell in ihrem Roman »Nord und Süd« hat hübsch dieses glühende Gefühl ausgedrückt,

dem Rauch und Schmutz der Industriestädte zu entfliehen, um frische Luft zu athmen und die Sonne untergehen zu sehen draussen in der behäbigen Villeggiatur, wo die Wiesen so frisch und gepflegt sind, wo die Blumen duften und die Blätter im Sonnenschein funkeln. In den Bildern der Schotten bewegen sich arbeitende Menschen, für die Engländer ist die Natur blos da, damit der Mensch seine Freude dran hat. Nicht nur Alles, was sie zur prosaischen Dienerin des Menschen macht, auch alle Abrupte in der Landschaft, alle Zufälligkeiten von Gebirgsscenerien, die ja überhaupt in der englischen Natur selten sind, vermeidet man ängstlich. Ein intimer Winkel wird grossen Fernblicken, ruhige Stimmung bewegter Natur vorgezogen. Weiche wellige Thäler, sanft hingelagerte Hügel im Sinne der Hogarthschen Schönheitslinie sind besonders beliebt. Und wenn gar der Regenbogen, das biblische Zeichen der Vereinigung am Himmel steht, ist die Landschaft für das englische Auge im Zenith ihrer Schönheit.

Da ist Birket-Foster, einer der ersten und energischsten Nachfolger Walkers, dessen liebenswürdige Holzschnitte auch in Deutschland bekannt wurden; Inchbold, der mit leichter Hand das zarte Grün der Gräser auf den Dünen und das helle Blau des Meeres zu einem Ganzen von lichtumflossener Feinheit vereint — Leader, dessen helle Abende, und Corbett, dessen zarte Morgenstimmungen so schön sind. Marc Fisher, der sich in den Tönen eng an die französische Landschaft anschliesst und doch im Gefühl ganz englisch bleibt, hat die träumerische Ruhe einsamer Gegenden wie das laute geschäftige Leben der Vorstädte mit grosser künstlerischer Kraft gemalt. John White signalisirte sich 1882 mit einer in Luft und Licht gebadeten Landschaft »Gold und Silber«. Das Gold war ein wogendes Getreidefeld, durch das ein kleiner gelber Sandweg führte, das Silber das im Hintergrund funkelnde, glitzernde Meer. Ernest Parton, von Birket-Foster angeregt, sucht Tonfeinheit mit scharfer Detailmalerei zu vereinen. Seine Motive sind gewöhnlich ganz einfach: ein Bach und ein Birkenholz bei Abenddämmerung, eine Pappelallee, die sich träumerisch an einem Wassergraben hinzieht. Marshall malte düstere, in Nebel gebadete Londoner Strassen, Docharty blühende Hagedornsträuche und Herbstabende mit roth belaubten Eichen, Alfred East wurde der Maler des Lenzes im Frühlingsduft, wenn die Wiesen im ersten Grün prangen und die eben entfalteten Blätter der Bäume sich als hellgrüne Farbenfleckchen vom

Firmament abheben, wenn die Linden blühen und die Getreidefelder sprossen. M. J. Aumonier erscheint in der Harmonie des Colorits, der Sanftheit seiner blonden feinen Töne als der wahre Erbe Walkers und Masons. Eine intime discrete Poesie geht durch seine Thäler mit ihrem verschleierten goldigen Licht, ein fruchtbarer Erdgeruch strömt von seinen fetten Wiesen, all den üppigen, gepflegten, ruhig idyllischen Landstrichen, die er so gerne und so gut gemalt hat.



Herkomer: Die letzte Musterung.

Gregory, Knight, Alfred Parsons, David Fulton, A. R. Brown, St. Clair Simmons — alle haben etwas Persönliches, eine schamhafte Zartheit unter anscheinender Trockenheit. Das Studium der Aquarelle allein würde ein Capitel für sich beanspruchen. Da das Aquarell mehr Breite und Einheit als das Oelbild erlaubt, findet man gerade hier sehr reizende discrete Accorde, süss klingende Töne zart blauen, grünlichen, rosigen Lichtes — die feinsten Sensationen des englischen Colorits.

Selbstverständlich spielt in England auch die Marinemalerei eine grosse Rolle. Nicht umsonst hat ein Volk eine insulare und maritime Lage, vor allem mit diesem Meer und an diesen Küsten, und der englische Maler weiss auch in die wettergebräunten Züge des Seemannes etwas Poetisches, Heroisches zu legen. *Henry Moore*, der ältere Bruder Albert Moores, ist seit 30 Jahren der unumstrittene Herrscher auf diesem Gebiete. Moore hatte als Landschafter be-

gonnen. Von 1853—57 malte er die glitzernden Felsen und lauschigen Winkel von Cumberland, dann die grünen, von sommerlicher Luft und klarem Morgenlicht durchflutheten Thäler der Schweiz: ruhige Scenen ländlichen Lebens, die Arbeit der Holzhacker und Heumacher, etwa in dem Sinne wie heute in Paris Julien Dupré solche Dinge behandelt. Seit 1858 begann er die See zu erobern und hat sie in dem darauffolgenden Menschenalter in allen Phasen ihres wechselvollen Lebens gemalt, bald am grauen düstern Morgen, bald wenn die Sonne hoch am Himmel steht; bald ruhig, bald wenn der Wind schwer über die Wellen fegt, der Sturm anfängt oder sich legt, der Himmel sich bedeckt oder sich aufheitert. Es ist eine Lust, ihm in alle Welttheile zu folgen, zu sehen, wie er stets die Wellen jeder Zone studirt, an guten und stürmischen Tagen, bei Klarheit und Glanz des Meeresspiegels wie im Tosen der Elemente; immer ist er als Maler Naturforscher zugleich und nimmt die See vor, als hätte er ihr Porträt zu malen. Man hat vor seinen Marinen den Eindruck eines Fensters, das sich plötzlich auf den Ozean öffnet. Moore misst mit dem Blick den unendlichen Raum, sehr ruhig, wie ein Capitän, der ausrechnet, ob man eine Ueberfahrt machen kann. Anderwärts lebt keiner, der mit solchen Seemannsaugen das Meer betrachtet und mit dieser objektiven, kalt aufmerksamen Beobachtung, die im Meer nur das schiffbare Element zu sehen scheint, solch eminente malerische Qualitäten vereint.

Der Maler des Londoner Hafens und der Themsearme ist *William L. Wyllie,* dessen Bilder so viel bizarre Grösse mit so viel Präcision vereinen. Man kennt das Londoner Hafenleben mit seiner Accumulation von Arbeit, die nicht ihres Gleichen hat auf dem Planeten. Alles ist colossal. Von Greenwich bis nach London sind die beiden Ufer ein fortwährender Quai: stets Waaren, die man aufstapelt, Säcke, die man aufwindet, Schiffe, die man vor Anker legt, stets neue Magazine für Kupfer, Bier, Segelwerk, Theer, Chemikalien. Der Fluss ist eine Meile breit und gleicht einer mit Schiffen bevölkerten Strasse, einem mehrfach gewundenen Arbeitsplatz. Die Dampfboote, die Segelschiffe fahren stromaufwärts und abwärts oder liegen still in Massen neben einander vor Anker. Auf dem Ufer legen sich wie ebensoviel Seestrassen die Docks quer vor, die Schiffe entsendend oder aufnehmend. Ihre Mastreihen, ihr schlankes Takelwerk bilden ein Spinngewebe, das den ganzen Horizont umgürtet; ein dunstiger, von der Sonne durchdrungener Nebel hüllt sie mit

röthlichem Schleier ein. Jedes Dock erscheint wie eine Stadt: angefüllt mit ungeheuren Fässern, bevölkert von einem Menschengewimmel, das sich in zitternden Schatten hin und her bewegt. Dieses ungeheure, von Rauch und Nebel umflorte, nur zuweilen von einem Sonnenstrahl durchbrochene Panorama ist das Thema von Wyllies Bildern. Schon als Kind lief er am Londoner Hafen umher, kletterte auf die Schiffe, beobachtete das Spiel der Wogen, trieb sich in den Docks herum und malte daher später seine Bilder mit der ganzen Sachkenntniss des Seemannes. Keiner weiss so, wie die Schiffe im Wasser stehen, keiner kennt so ihre Details: die schweren Segelschiffe und die grossen Dampfer, die wie gewaltige Ungeheuer im bräunlichen Wasser des Hafens liegen, die Matrosen und die Bewegungen der Schiffsarbeiter, das schwindelnde Menschengewoge wie das Gewühl von Fracht- und Personenwagen auf den Brücken der Themsearme; nur Vollon in Paris kommt als Hafenmaler ihm gleich.



Luke Fildes: Venetianerinnen.

Ausser ihm hat besonders *Clara Montalba* in zarten Aquarellen das Londoner Hafenleben geschildert. Doch fast mehr ist sie in Venedig zu Hause, dem Venedig Francesco Guardis mit seinem märchenhaften Schimmer, seinen Canälen, Regatten und Palästen, dem orientalisch blendenden Glanz von San Marco, der strengen Eleganz von San Giorgio Maggiore, der geistreich phantastischen Décadence von Sta. Maria della Salute. Während sonst das englische Aquarell sich vielfach in eine unfruchtbare Concurrenz mit dem Oelbild einliess, hält Clara Montalba an der alten Form fest, die einst unter Bonington, David Cox und Turner den Hauptruhm der eng-

lischen Schule bildete. Sie gibt leicht auf's Papier hingeworfene Noten, Effekte, die sie frappirt haben und deren Erinnerung sie festhalten will.

Venedig ist für die heutigen englischen Maler, sofern sie nicht im Lande bleiben, dasselbe, was für die frühere Generation der Orient gewesen. Sie studiren nicht mehr das romantische Venedig, wie es Turner malte und Byron im Childe Harold besang, nicht die edle Schönheit der venezianischen Architektur und das Glühen seiner Canallandschaften, sondern das Venedig des Tages mit seinen engen Gassen und hübschen Mädchen, das Venedig mit seinen wunderbaren Lichteffekten und malerischen Strassenfiguren. Sie bemühen sich auch nicht, »ideale« Züge im italienischen Volkscharakter zu finden. Sie malen wahre, alltägliche Scenen aus dem Leben des Volks, aber verklärt durch den Zauber des Lichtes. Nach Zezzos, Ludwig Passini, Cecil van Haanen, Tito und Eugen Blaas sind die Engländer Luke Fildes, B. Logsdail und Henry Woods die geschicktesten Maler venezianischer Strassenscenen. Auf den Bildern von Luke Fildes und B. Logsdail sieht man gewöhnlich vorn schöne Lagunenweiber in Lebensgrösse, die im Canal Wäsche waschen oder mit ihrem Strickzeug vor der Hausthür sitzen, — die Köpfe sehr lustig, die Farben fast schreiend lebendig. Henry Woods, der Schwager von Luke Fildes, folgte in Bildern wie »Venezianischer Strassenhandel«, »Der Verkauf eines alten Meisters«, »Die Vorbereitungen für die erste Communion«, »Vom Rialto zurück« u. dgl. — mehr dem von Favretto vorgezeichneten Wege und hat von allen Engländern das Studium hellen Tageslichtes am consequentesten betrieben. Das kleine Glashaus, das er 1879 an der Rückseite des Palazzo Vendramin erbaute, wurde das Vorbild all der Glasateliers, von denen heute die Lagunenstadt übersät ist.

Und diese Thätigkeit in Venedig trug nicht unwesentlich dazu bei, die englische Malerei überhaupt aus ihrer etwas einseitigen Aesthetik ein wenig mehr in den Strassenschmutz, aus ihren fein zusammengestimmten Tönen zu einer ernsteren Lichtmalerei zu führen. Luke Fildes malte ausser seinen idealisirten Venezianerinnen auch grosse Bilder aus dem englischen Volksleben, wie die »Heimkehr der Verlorenen«, »der Wittwer« u. dgl., die ernstere Töne anschlugen, als es sonst die englische Malerei thut, und liess 1878 in seinem Bilde »Die Armen von London« sogar an gewisse Skizzen denken, die Gavarni während seiner Kreuz- und Querzüge durch

die Armenviertel Londons zeichnete. Diese armen verhungerten Gestalten waren ganz realistisch ohne Verschönerung gegeben, der Gesammtton war von einem grünlichen Grau, das kräftig von dem üblichen Hellblau der englischen Bilder abwich. Dudley Hardys Riesenbild »Obdachlos«, auf dem eine Menge Menschen bei Nacht im Freien an einem Denkmal Londons schläft, und Jacomb Hoods schlichte Scenen aus dem Londoner Strassenleben sind weitere Arbeiten, die in den letzten Jahren durch ihren mehr französischen als englischen Charakter auffielen. Stott of Oldham lauscht in Verzückung den symphonischen Harmonien des grossen Magiers Whistler und warb sich durch hübsche Dünenbilder mit spielenden Kindern, durch kräftige Bildnisse und zart duftige Mondschein landschaften auch in Deutschland viele Freunde. Stanhope Forbes malte eine »Philharmonische Gesellschaft auf dem Lande«, eine Versteigerung und Scenen aus dem Treiben der englischen Heilsarmee, worin er sich aller poetischen Nebengedanken enthielt und durch die Bonhomie der Beobachtung den Dänen näherte. Sie sind innerhalb der englischen Kunst die wenigen Maler par excellence — die einzigen, die mehr in französischem Sinn die naturalistische Abschrift eines Stückes Wirklichkeit anstreben und damit ein directeres Studium des Lichtes verbinden, als sonst in der englischen Schule üblich.



XXXVIII.

Belgien.

DIE belgische Malerei unterscheidet sich von der englischen wie eine dicke vlämische Matrone von einer ätherischen Miss. Dort verflüchtigt sich Alles in Poesie und Grazie, den Dingen ist ihre Erdenschwere genommen, Alles ist geheimnissvoll und subtil, von melancholischer Zartheit, selbst die Bauernmalerei ist eine bukolische Kunst, die nur den Geist des Landlebens athmet, ohne etwas von seiner rauhen Materialität zu haben. Die Maler durchstreifen die Natur als feinsinnige Poeten, finden überall Blumen, und man athmet gern den Wohlgeruch der reizenden Sträusschen, die sie aus ihnen so gut zu binden verstehen. Die Belgier sind echte vlämische Meister, sehr materiell, nicht im geringsten raffinirt, nichts der Grazie opfernd. Sie gehen ihren Weg wie Thiere am Pflug, ohne zu ermüden und ohne poetische Anwandlungen, sie interessiren sich ausschliesslich für die Wirklichkeit, für arme Leute und reiche, behäbige Interieurs, für Scenen aus dem Bauern- und Strassenleben, für dicke, fette Weiber, das Land und das Meer, für Alles, was Leben, Farbe, Charakter hat. Eine etwas materielle Schwere und prosaische Ehrlichkeit, eine fette vlämische Gesundheit spricht aus Allem. Wie wenn Jacob Jordaens von Neuem in Flandern umgehe.

Dieser Umschwung der belgischen Malerei datirt seit 1850. Wie das Haupt der belgischen Generation von 1800 David, das der Generation von 1830 Delaroche gewesen war, so beherrschte von 1850 bis 1870 Courbet die belgische Malerei. Das Geschichtsbild, alles Mythologische und Religiöse, Allegorische und Phantastische ward verlassen. Die rosige Fadheit, der conventionelle, blühende Palettenton der Wappers und Gallait machte einer brutalen Wahrheit des Colorits Platz. Courbet, der ja selbst von Jacob Jordaens stammte, verhalf den Belgiern dazu, die alte vlämische Race wieder zu entdecken. Als seine Steinklopfer 1852 in Brüssel ausgestellt waren,

wurden sie zunächst mit demselben Entrüstungsruf begrüsst, der sie in Frankreich empfangen hatte. Aber dieser Entrüstungsschrei verhinderte den Courbet'schen Realismus nicht, schon ein paar Jahre später mit De Groux zu triumphiren, der ihn in einer Art brutaler Sentimentalität widerspiegelt.

Charles de Groux ist ein merkwürdiger Künstler. Auch Hendrik Leys schon hatte die Armuth gemalt. Aber nicht in der Wirklichkeit sah er sie — nur auf alten Bildern. Der vornehme, reiche Maler hatte einen weiten Weg von seinem fürstlichen Palais nach den engen Gassen des alten Antwerpen, wo diese modernen Dramen sich abspielen. Charles de Groux lebte selbst ein dürftiges Leben in einer entlegenen Vorstadt, stets umgeben von den bleichen verhungerten Gesichtern der Armen. Ein tiefes Mitleid zog ihn zur Welt der Mühseligen und Beladenen hin. Er übertrug auf sie die Melancholie, an der er selber litt, lebte ihr Leben mit ihnen, und sein Herz blutete, wenn er sie leiden sah. Künstler und Mensch deckten sich bei ihm. Er ist der Maler der Unglücklichen geworden, weil er selbst ein armer, unglücklicher, hässlicher Mensch war: mit derselben Naturnothwendigkeit, mit der die glücklichen, schönen Künstler jederzeit die Poeten des Lachens und der Grazie waren. Er mischt in seine Malerei weder Sarkasmus noch Klagen, sondern malt einfach die Wirklichkeit, wie er sie fühlt, mit der ganzen Erregung seines Innern, ohne zu dogmatisiren oder socialdemokratisch zu predigen. Der Kampf zwischen Capital und Arbeit berührt ihn nicht; er kümmert sich nie um das Verhältniss zwischen Arbeitgeber und Arbeiter, stösst nie den Kriegsruf des Volkstribunen aus, wie Eugène de Block es gethan hatte. Ernst und sachlich führte er das Volk in die Kunst ein, gab ihm in Belgien den künstlerischen Geburtsschein, den es in Frankreich durch Courbet erhalten. Im Uebrigen ähnelt er dem Franzosen nicht. Courbet war ein handfester Maler von breiter Bravour, der Alles in den braunen Tönen der Bolognesen harmonisch zusammenstimmte. De Groux erscheint neben ihm mager, gequält; schrille Töne durchbrechen die rusige Harmonie seiner Bilder. Courbet betrachtete die Menschheit mit einem gesunden, breiten Rabelais'schen Lachen, der arme de Groux, der selbst litt, schwach und kränklich war, hat in seine Dramen immer das tiefe Gefühl des Todes gelegt. Bei Courbet gesunde Menschen, die in ihrer ganzen Rusticität sich erheben, bei de Groux magere Gestalten mit hohlen Wangen und schwachen Lungen, schwindsüchtige

Wesen, die bei der Geburt schon dem Tode verfallen sind. Diese Vorliebe für die Krankheit, das Hässliche und den Verfall des Menschen gibt de Groux' Werk eine schreckliche Einförmigkeit. Seine Bilder sind freud- und trostlos. Die bleischwere Stimmung eines Regentages, die Melancholie niedriger, unter schmutzigem Schneedach begrabener Häuser, die schwere Atmosphäre trüber Herbsttage sind die Dinge, die er am meisten liebt. Man findet bei ihm keinen Frühling, keine singenden Vögel und spielenden Schmetterlinge; kaum, dass ein Stückchen Grün die rusige Gleichförmigkeit seines Colorits belebt, das düster ist wie das Leben der Armen. Die trübe Wirklichkeit herrscht ganz in seinem Werke. Es gleicht einem Hospital mit kranken Menschen, denen schon an der Wiege gesungen ward, dass sie hungern und frieren müssten. Unerbittlich, wie ein Chirurg, der ein krankes Glied operirt, hat de Groux aus seiner Kunst eine Klinik gemacht, oft brutal, wo sein Pinsel die tiefsten Wunden der modernen Cultur berührt. Sein Ideal überschreitet nicht die Thürschwelle der Kellerwohnungen und Mansarden. Es gibt in seinen Bildern nur ärmliche, zerbrochene Möbel, geflickte Lumpen und bleiche Gesichter, in die Hunger und Arbeit ihre frühzeitigen Falten geschrieben. Er malt die Leiden und die Mühsal des Arbeiters, die ganze Degeneration des Menschen, dem das Licht und die Luft fehlt, mit einer fürchterlichen Ehrlichkeit, wie keiner vor ihm. Selbst Tassaert, der Béranger der Mansarden, hatte nur von kleinen Grisetten erzählt, die sich, ein bleiches Lächeln auf den Lippen, mit Kohlengas tödten. Nie zeigte er die öde Nacktheit einer Dachstube, wo alte Männer unter schmutzigen Betttüchern den Hungertod sterben. Eine echt französische Grazie milderte bei ihm die Traurigkeit. De Groux ging bis zum Ende des Weges; er malte das Assommoir, noch bevor es zu Romanen verarbeitet war: den schwer nach Hause wankenden Trunkenbold, verkommene, in rauchigen Kneipen beim Schnapsglas hockende Gesellen und als traurige Kehrseite zitternde Kinder, die hungrig in ungeheiztem Zimmer frieren, bleiche Frauen, die mit verweinten Augen unter dem trüben Licht schmutziger Fensterscheiben nähen, alte zerbrochene Wiegen, in denen kleine Kinder gestorben sind. Selbst wenn er einen milderen Ton anschlägt, kennt er nur die Regelmässigkeit der Arbeit oder die Noth des Lebens: arme Weiber, die am trüben Nachmittag die zerrissenen Kleider des Mannes oder der Kinder flicken, Bettler, die schlotternd an den Strassenecken stehen, halb erfrorene arme Leute, die scheu um das Kohlenbecken



De Groux: Am Todtenbett.

eines kaffeebrennenden Krämers streichen, Vagabunden, die an einer Strassenecke die Schnapsflasche aus der Tasche ziehen, kleine Kinder, die barfuss und blass über holpriges Pflaster schleichen, Mütter, die für ihren sterbenden Säugling beten. De Groux wusste, welch enges Band die Enterbten der Gesellschaft mit der Religion verknüpft und zeigte deshalb — das bildet die einzige Abwechslung in seinem Werke — zuweilen auch den Priester am Altar im Rauch der Kerzen oder auf der Landstrasse, wie er Sterbenden den letzten Trost bringt. Er malte die armen Leute, wie wenn er selbst unter ihnen lebte, ihre Noth, ihre Entsagung, ihren Aberglauben theilte, und er malte den Priester und den Cultus, wie ein niederer Mann, der selbst daran glaubt.

Charles de Groux hinterliess keine Schule, aber das Princip seiner Kunst überlebte ihn. Ein gesteigerter Sinn für die Wirklichkeit kam mit ihm in die belgische Schule und bestimmte ihre weitere Entwicklung. Die Maler schauten nicht mehr rückwärts, sondern um sich — so wie es ihre grossen Ahnen im 17. Jahrhundert gethan.

Und indem sie, jenen im Princip folgend, die Menschen ihrer eigenen Umgebung malten, schwelgten sie zugleich wieder in der warmen saftigen Farbe, die zu Jordaens' Zeiten die vlämische Malerei beherrschte.

Henri de Braekeleer, ein Neffe von Leys und Sohn jenes Ferdinand de Braekeleer, dessen Genrebilder vor sechzig Jahren grossen Ruf hatten, wurde der belgische Pieter de Hoogh des 19. Jahrhunderts. Er schloss gewissermassen die Tradition von Leys ab, brachte dessen Bestrebungen in eine rationelle, definitive Formel. Leys hatte, noch nicht selbständig gegenüber den Alten, das Volk von Antwerpen gemalt, das zur Zeit der primitiven Meister in dieser Stadt lebte; Henri de Braekeleer malte das Volk, das er selbst sah. Wie alle Städte, die eine Vergangenheit haben, zerfällt Antwerpen in zwei scharf geschiedene Theile. Den einen bildet die neue Stadt mit ihren breiten, geraden Strassen und steinernen Palästen, durch deren hohe Fenster ein feines graues Licht in behäbig vornehme Zimmer fällt; den andern der alte Stadttheil, mit seinen verräucherten kleinen Häusern, seinen malerischen Hofräumen, den winkligen, nur durch ein spärliches Stück grauen Himmels beleuchteten Gässchen, und der alten vlämischen Bevölkerung, die heute noch gerade so lebt, wie ihre Vorfahren vor 200 Jahren. Ein Maler, der aufgezogen war in der Schule von Leys und gleich diesem die altholländischen Coloristen verehrte, musste sich hingezogen fühlen zu diesem alten Gewinkel, zu diesen Lichtstrahlen, die verstohlen durch kleine Fenster in lauschige Zimmer fallen und auf blankgeputztem Zinn- und Kupfergeschirr spielen. Hier konnte man in holländischem Helldunkel schwelgen, — de Braekeleer that es. Er malte nicht das laute Antwerpener Strassenleben, nicht den schweren Tritt der Lastpferde, die hochbeladene Frachtwagen über holperiges Pflaster ziehen, nicht den Rauch und Qualm der Schlöte und Fabriksäle. Er malte die Einsamkeit und Ruhe einer schlafenden Stadt, rothe Dächer kleiner Häuser, die sich träumerisch im trüben Licht des Himmels baden, kleine Hofräume, wo alte Leute auf der Bank sitzen und sich bescheinen lassen von den Strahlen der Sonne. Er malte vegetirende Menschen, deren Leben in schläfriger Einförmigkeit hinfliesst, oder Menschen in der regelmässigen Thätigkeit ihres Berufs: Seiler, Schneider und Schuhmacher, alte Männer, die lesen, oder Geographen, die über ihre Karten gebeugt sind, ärmliche Gärtchen mit verräucherten Blumen, schummerige Interieurs mit kleinen Bleifenstern. Er selbst wird als ein stiller, träumerischer Mensch



De Groux: Das Tischgebet.

geschildert, und fühlte sich zwischen diesen stillen Menschen und stillen Häuschen gleich wohl, wie der arme de Groux unter seinen Armen. Als Techniker hatte er bald die altdeutschen Bahnen von Leys verlassen und desto mehr dem Delft'schen van der Meer und Pieter de Hoogh sich genähert. De Hoogh gab ihm den warmen, rothen Gesammtton, bei ihm sah er jene Sonnenstrahlen, die neckisch auf Tischdecken, Dielen, Truhen und Kupfergeschirr hüpfen, jenes Licht, das einer goldenen Staubsäule gleich aus einem helleren Seitenraum in das dunklere Vorzimmer fluthet. Er lernte von ihm, hübsche Lichtprobleme kühn zu erfassen und mit der Feinheit der alten Holländer zu lösen. Claus Meyer bietet zu ihm etwa die deutsche Parallele.

Nachdem Charles de Groux die Armen, Henri de Braekeleer das Volk von Antwerpen gemalt, ging *Constantin Meunier* in die Schmieden und zeigte grosse, nackte männliche Oberkörper in heroischen Stellungen. Meunier bewohnt die kleine Stadt Löwen, die Hauptstadt des belgischen Kohlengebietes. Er überschaut von seinem Atelier einen weiten schwarzgefärbten District, der einem einzigen grossen Kohlenblock, einem schrecklichen industriellen Schlachtfeld gleicht. Die ganze Luft ist durch Rauch verdunkelt, Schornsteine, hoch wie Obelisken, bedecken die Ebene, lange Reihen hoher Gebäude von rothem, einförmigen Ziegelstein stehen wie geschäftige Bienenstöcke da. Glühende Hochöfen leuchten durch den Nebel: jene Eisengiessereien, in denen die Maschinen des Königreiches ent-

stehen, Walzen und Schwungräder, Brückenpfeiler und Locomotivenaxen. Arbeiter, eine Art friedlicher Riesen, hantiren am Eisenhammer mit rothglühenden Schäften. Meunier nahm selbst an der Seite des Arbeiters an diesem Kampfe Theil. Erst Bildhauer, hat er den düstern Naturalismus des Germinal auf die Plastik übertragen. Als Maler ist er überzeugend und asketisch, ein wenig brutal, aber von aufrichtiger Einfachheit. Seine Landschaften riechen nach Kohlen und Eisen, und seine Grubenarbeiter sind schreckliche, russgeschwärzte Gestalten von grosser Wahrheit, sei es, dass sie stumpfen Blickes in das Feuer der Hochöfen starren oder dumpfbrütend, übermüdet von der Arbeit ausruhen. Auch Märtyrerscenen stellte er aus zuweilen, das belgische Gegenstück zu denen, die in Frankreich Ribot im Anschluss an die spanischen Naturalisten malte. Statt der Boudoirheiligen der frühern Generation sieht man erstaunlich gemalte Akte, halbverweste Leichname mit blutigen Wunden. Ein Stück Fleischerladen zog mit Meuniers Bildern in die vlämische Kunst ein.

Wegen dieses Versuches, die religiöse Malerei auf realistischen Boden zu stellen, darf auch *Charles Verlat* nicht übergangen werden, der bei einem Aufenthalt in Palästina zahlreiche figürliche und landschaftliche Studien angefertigt hatte, die er nach seiner Rückkehr zu religiösen Bildern zusammensetzte. Das Ergebniss war, wie bei den meisten dieser biblischen Orientmaler, ein trivialer, massiver Realismus, der bei Verlat um so brutaler wirkt, als jeder Blick für die Landschaft ihm fehlte. Alles ist versteinert, Personen, Luft und Licht. Die religiöse Malerei brachte er nicht vorwärts, wirkte aber durch seinen urwüchsigen Realismus doch insofern anregend, als er der conventionellen Heiligenmalerei auch in Belgien ein Ende machte und durch frischeres Naturstudium sich der allgemeinen Strömung anschloss. Durch seine Orientbilder wie durch seine Thiere und Landschaften wurden manchem jüngeren Künstler die Augen für das Leben der Natur geöffnet.

Louis Dubois ist vielleicht der kraftstrotzendste dieser Courbet-Gruppe. Seine ersten saftigen, breit gemalten Bildnisse liessen an den alten Pourbus denken. Später wendete er sich mit der breiten Bravour und fetten rothbraunen Malweise Courbets dem Figurenbild, dem Stillleben und der Landschaft zu. Wenn er nackte Weiber malte, so strotzten sie von Gesundheit und Kraft. Er liebte fette Schultern und sehnige Hälse, das Schimmern der Haut bei Lampenlicht, das Fell der Rehe und Hasen, den schillernden Glanz der Karpfen und



Meunier: Bauernaufstand.

Kabeljaus: wie Gustave Courbet ein handfester Arbeiter, der mit wollüstigem Behagen die Materie in ihrer fetten, strotzenden Gesundheit umschlang.

Jan Stobbaerts, ebenso vollblütig, malte Arbeiterbilder, Landschaften und Stillleben mit brutaler Kraft in dunkeln, braunen Ateliertönen. Er suchte geradezu nach Stoffen von abstossender Trivialität. Kuhställe in warmem, gelbgrünlichem Licht wechseln mit dunkeln, schmutzigen Interieurs; Küchen, in denen faulendes Gemüse herumliegt, mit Barbierstuben, in denen alte Männer sich rasiren lassen. Jan Stobbaerts ist ein plumper vlämischer Bär, robust, von gesundem Menschenverstand und enormer Hässlichkeit.

Zur selben Zeit, als er in Antwerpen zu malen anfing, debütirte in Brüssel ein Künstler von nicht ganz so kraftstrotzendem, aber ebenfalls sehr männlichem, energischem Talent: *Leopold Speekaert.* Sein erstes Bild 1860 war eine überraschte Nymphe, ein gesundes Stück nacktes Fleisch, von jener breiten, handfesten Mache, durch die Courbets nackte Weiber den Belgiern imponirten. Seitdem lenkte er ebenfalls in die Armeleutmalerei ein, malte Bettler, Betrunkene, Frauen

aus dem Volke — Bilder, die späteren Generationen ein erschreckendes Abbild von Brüssel der 60er Jahre vermitteln werden.

Alfred Stevens, der ebenfalls mit Bettlerinnen und Vagabunden begann, brachte eine gewisse nervöse Unruhe, wenn auch nicht tief, in diese vlämische Gesundheit. Das Weib, das Meer und die Blume, Seide und Sammt, Alles, was nüancenreich ist und feine Reflexe gibt, hat seinen geschickten Pinsel beschäftigt. Seine Bilder sind fein und solid, kräftig und graziös, nervös und gesund, vlämisch und pariserisch zugleich. Ja, es scheint fast, als wären sie zu vlämisch, um als echte Darstellungen der Pariserin zu gelten. Stevens ist heute 65 Jahre alt und sieht aus wie ein pensionirter Oberst der Cavallerie. Selbst rauhe Schicksalsschläge haben seine breitschulterige Reckengestalt mit dem massiven Rücken und den grossen muskulösen Händen nicht beugen können. Und diese muskulösen Hände haben auch den zarten Linien der Pariserin etwas abgegeben von ihrer eigenen Kraft, auch diese Wesen gesunder und vollblütiger gemacht, als sie in Wirklichkeit sind. Auch ihm liegt jene Jordaens'sche Schwere in den Gliedern. Auch er ist, wie alle diese Vlaamen, ein Stilllebenmaler. Seine hübschen Weiber, die sich baden oder Bouquets, japanische Masken und Statuetten betrachten in einer Attitüde, die dem Beschauer erlaubt, ihre reiche Toilette und ihr geschmackvolles Mobiliar zu studiren — sie sehen selbst aus wie Püppchen, die zwischen diese Nippsachen gesetzt sind. Die Fähigkeit, den Duft des Lebens in seiner zuckenden Bewegung zu fassen, die Poesie des Psychischen entging dieser Kunst.

Stevens' Erfolge lenkten De Jonghe, Baugniet und die Gebrüder Verhas auf die gleiche Bahn. Unter *de Jonghe's* Händen wurde die Pariserin ein zartes schmachtendes Wesen, das sich in langer Silhouette auf weichem, sammtenen Sopha streckt. Leidenschaft und geistiges Leben kennt er ebenfalls nicht. Alles Interesse liegt in der Koketterie der Toilette, die übrigens auch stets in den Grenzen philiströser Ehrbarkeit bleibt. De Jonghe's junge Frauen sehen alle so unschuldig aus, als hätten sie gerade das Pensionat verlassen. Sie sitzen an ihrem Arbeitskorb oder haben einen Roman auf den Knieen. Ein leichtes Schmollen, ein ungeduldiges Warten ist der einzige Affekt, der zuweilen ihre sonnig klare Stirn in Falten legt. *Baugniet* und die Gebrüder *Jan* und *Frans Verhas* öffneten zugleich der Kinderwelt die Thore, wodurch dann auch die Rolle der Frau eine andere ward. Die moderne Eva des Stevens und die schöne, gleichgültige Creatur



Verhas: Revue des écoles.

de Jonghe's verwandelte sich in eine ruhige, stille Mutter, die selig dem kleinen, auf ihrem Schoosse spielenden Wesen lauscht. Frans und Jan Verhas haben eine ganze Reihe solcher Familienscenen gemalt, aus denen das frische Jauchzen heller Kinderstimmen tönt. Sie sind die ersten Belgier, die die Eleganz vornehm erzogener Kinder mit feinem Verständniss erfassten. Eine Mischung englischer Grazie und pariserischer Feinheit geht durch ihre Bilder.

Charles Hermans führte die Kunst hinaus auf die Strasse. Sein grosses Bild »In der Morgendämmerung« von 1875 war gewiss kein feines Werk und wirkt im Brüsseler Musée moderne recht veraltet. Ein Wüstling, an jedem Arm eine noble Dirne, taumelt, den Hut tief im Nacken, aus einem eleganten Restaurant, während Arbeitsleute, eben an ihr Tagewerk gehend, die Strasse passiren. Es lag ein Stück Hogarth in dieser aufdringlichen Gegenüberstellung von Tugend und Laster, Pflicht und Vergnügen, Luxus und Armuth. Es war eine gesuchte, genrehaft unfeine Antithese, diese Theilung des Bildes in zwei Gruppen, auf der einen Seite die Lebemänner, ein Froufrou seidener Kleider und lautes trunkenes Schreien; auf der andern die Arbeiter, melancholisch ernst, mit der resignirten Miene von Märtyrern. Und für seinen Autor selbst war das Werk obendrein der einzige glückliche Treffer. Schon seine »Conscribirten« 1878 und der »Maskenball« 1880 erzielten nicht annähernd diesen Erfolg, und

später hat er nur kleinere Frauenbilder in der Art Alfred Stevens' gemalt, die nicht entfernt an das heranreichen, was heute Aehnliches in Paris entsteht. In der Geschichte der belgischen Malerei aber bezeichnet Hermans' Morgendämmerung trotzdem ein Datum. Es war für Belgien das erste moderne Bild mit lebensgrossen Figuren, das erste, das eine Strassenscene im Format eines Historienbildes erzählte und die Principien der Manet'schen Farbenanschauung den Belgiern vermittelte.

Alle jene Aeltern, die sich um Dubois und Braekeleer schaarten, waren saftig, fett, vlämisch, oder ruhig, phlegmatisch holländisch. Alle liebten die Sauce, die dunkelbraunen Hintergründe, die braune Carnation und die rothen Schatten. Sie nehmen in der Geschichte der belgischen Malerei eine ähnliche Stellung ein wie in der französischen Courbet und Ribot. Als Hermans in der Mitte der 70er Jahre sein Bild ausstellte, war die belgische Kunst aus dieser Courbetphase herausgetreten, hatte gleich der französischen die warmen Asphalttöne einer Malerei geopfert, die das genaue Studium der Tonwerthe an die erste Stelle setzte. Auch hier ward durch die Landschafter der Umschwung angebahnt. In ununterbrochenem Verkehr mit der Natur hatten sie zuerst bemerkt, wie wenig diese fette Courbet'sche Malweise geeignet war, das Duftige, Zarte der Natur zu fassen.

Die allmähliche Entwicklung dieser Landschaftsmalerei, in der die belgische Kunst bis heute die meiste Kraft zeigt, datirt seit 1830. Damals war zunächst Ruysdael entdeckt worden. Melancholisch wie man gestimmt war, producirte man eine Masse von Wasserfällen und Felsen, von Alpenansichten und Sturzbächen, deren elegische Traurigkeit ebenso überwunden wirkt wie ihre schlechte Farbe. Van Assche, Verstappen und Marneffe hatten eine Vorliebe für das »Sublime«, das heisst für das gerade Gegentheil der einfachen Landstriche, die sie um sich sahen. Die zahlreichen Reisen nach Italien hatten bei ihnen eine krankhafte Schwärmerei für grosse imposante Linien hinterlassen. Erst seit den 40er Jahren kehrte man allmählich in Belgien ein, bemühte sich nicht mehr in der Ferne das Material für die Anfertigung künstlich arrangirter Kulissen zu suchen; die Landschaft wurde eine möglichst genaue Umschreibung der Gewässer und Holzungen der Heimath und brauchte dann ein weiteres Menschenalter, bis sie zu der Einfachheit und Feinheit des modernen Naturgefühls gelangte. Die Panoramaansichten aus den Ardennen von de Jonghe, die Ruinen von Lauters, die Seen und Fjords von Jacob

Jacobs gehen parallel mit der trockenen Vedutenmalerei von Gebirgsgegenden, wie sie in Deutschland von Kameke, dem alten Grafen Kalkreuth u. A. betrieben wurde.

Kindermans, der zuerst im Salon von 1854 auftrat, bezeichnete einen Fortschritt über diese prosaische oder falsch gestimmte Nüchternheit hinaus. Er malte weite grüne Wiesen mit hohem Horizont, einsame Baumgruppen, Windmühlen und kleine Bauernhütten. Noch nicht in allen ihren Offenbarungen liebte er die Natur, sondern nur zur schönen Jahreszeit und wenn sie Gelegenheit zu kunstvollen Compositionen gab. Aber er vergass doch Stadt und Atelier, lebte inmitten der wallonischen Hügel, hörte die Blätter säuseln, den Wind ächzen, die Ahnung der Natur ging ihm auf. Eine feuchte Luft begann durch die Landschaften zu wehen, es kündigten sich, obwohl schüchtern, die Fortschritte an, die von der nächsten Generation gemacht wurden.

Fourmois, der gleichzeitig mit ihm thätig war, malte wie Hobbema schöne grosse Baumgruppen, hinter denen eine Windmühle oder eine Bauernhütte auftaucht, kleine Stege, die am Saume eines Waldes hinführen. Er stand auf den Schultern der alten Holländer, hatte noch kein zärtliches Auge für die Feinheiten der Atmosphäre, wusste nicht zu träumen, aber war ein guter Arbeiter und kräftiger Maler.

Als Darsteller der belgischen Flachlandschaft wurde *Edmond de Schampheleer* bekannt, der in den 50er Jahren lange in München lebte und deshalb auch in Deutschland sich besonderer Berühmtheit erfreut. Mit üppigem Gras bedeckte Wiesen oder Getreidefelder mit wogenden Saaten, geradlinige Kanäle mit ruhigem glattem Wasserspiegel oder stille, von niedrigen Ufern eingefasste Ströme, deren Fluth der Regenwind kräuselt; diese Ebenen hier und da überragt von Weidenalleen, vereinzelten Gehölzstreifen, Windmühlen, Kirchthürmen oder Fabrikschornsteinen, die breiten Weideflächen belebt mit stattlichen grasenden Rindern und über dem Ganzen ein trüber, von grauem Regengewölk bezogener Himmel — das sind seit 1856 die Hauptelemente seiner gesundfrischen, wenn auch uninteressant gesehenen Bilder. Roelofs, ein in Brüssel lebender Holländer, beobachtete aufmerksam das Spiel des Lichtes auf üppigen vlämischen Wiesen. *Lamorinière* erschien mit seinen hochstämmigen, sorgfältig und glatt gemalten Baumstämmen. Er hatte eine religiöse Ehrfurcht vor der Natur und glaubte ihr am ehesten durch kleinliches Tüpfeln, indem er jedes Stückchen Rinde genau abmalte, beikommen zu können

— was gewiss seine Wirkung nicht verfehlen würde, wenn der Wald auch in Wirklichkeit den Eindruck machte, als ob man zuerst und ganz nothwendig die Zahl der vorhandenen Bäume konstatiren müsste, da einer, da noch einer, dort wieder einer. Man stand immer noch ängstlich und furchtsam der grossen Natur gegenüber; die Malerei hatte einen Stich ins Kleinliche, Hübsche, Gefällige, eine gesuchte Poesie künstlich gestimmter Töne. *Alfred de Knyff*, in der Schule der Rousseau, Dupré, Paul Huet und Cabat gebildet, scheint zuerst das unverfälschte Programm der Meister von Fontainebleau nach Belgien gebracht zu haben und erregte gleich Rousseau das abfällige Kopfschütteln der dortigen Kritik, weil er »grün« malte. In den nächsten Jahren macht dann die gewissenhafte Atelierlandschaft immer mehr dem frischen Naturbilde Platz. Die Wunder des Lichtes und der Atmosphäre werden auch in Belgien das Hauptstudienobject der Landschafter.

Hippolyte Boulenger ist in der Kunstgeschichte als der belgische Corot zu feiern. Auch er hatte von der Pike auf gedient, war Stubenmaler gewesen, bevor er der Landschafterei sich zuwandte. Er bewohnte damals eine Mansarde dicht unter dem Dach; jeden Morgen, wenn er aufstand, und jeden Abend, wenn er nach Hause kam, fiel sein Blick auf den Himmel. Er begrüsste neugierig die ersten Sonnenstrahlen, die früh in sein Zimmer rieselten und beobachtete Abends das letzte Zucken des Lichts. Dadurch wurden Gedanken und Empfindungen in ihm angeregt, die er das Bedürfniss fühlte, malerisch auszusprechen. Auf die Akademie konnte er, da er zu arm war, nicht gehen, er musste zufrieden sein, wenn es ihm gelang, eine der Copien zu verkaufen, die er im Brüsseler Museum nach alten Meistern anfertigte. Doch eines Sonntagmorgens hüpften die Sonnenstrahlen zu verlockend in seiner Dachkammer umher. Er nahm Leinwand und Pinsel und ging zur Stadt hinaus, den alten, mit grossen Linden umsäumten Fahrweg entlang, an Wiesen, Aeckern und Waldungen vorbei, vorüber am Schlachtfeld von Waterloo. In einer alten Dorfkneipe hinter dem Bois de la Cambre miethete er sich ein und hatte seitdem seinen Beruf gefunden. Er fing an, das Licht zu beobachten, wie es, in jeder Stunde verschieden, anscheinend capriciös und doch mit logischer Regelmässigkeit das Grün der Blätter, das Grau des Bodens, das Blau des Himmels mit andern Farbennüancen übergiesst. Er suchte das Mysterium der ewigen Wandlungen des Lichtes zu ergründen, gleichsam den Stundenplan der Sonnenstrahlen

zu entwerfen. Millet besonders, der gewaltige Verkünder des grossen Pan, war damals sein angestauntes Ideal. Auch er wollte den Menschen und die Scholle malen, gleich Millet sich dem Cultus der alten Cybele weihen. Bald verliess er daher das Bois de la Cambre, das schon zu parkartig, zu ähnlich dem Bois de Boulogne zu werden begann, und ging zunächst nach Ruysbroeck, dem Brüsseler Dachau, dann nach Anderghem, auf dem Wege nach Tervueren. Tervueren war seine Endstation und ist durch ihn die Wiege der belgischen Landschaftsmalerei geworden. Den ganzen Tag trieb er sich im Walde umher und Abends sass er mit den Bauern in der qualmigen Kneipe. Der Brüsseler Salon von 1863 enthielt sein erstes Bild, der von 1866 wurde die Wiege seines Ruhms, und von 1866 bis 1873 folgte dann ein Meisterwerk dem andern. Tervueren wurde sein Barbizon. Hier vergrub er sich und wurde nicht müde, das Schweigen des Waldes zu malen, das klare Licht, das über fetten brabantischen Wiesen brütet, den feinen Regen, der auf durstige Kornfelder rieselt. Keiner vor ihm hatte so kraftvoll die Monotonie der Haide gemalt, über der düstergraue, winterliche Wolken lagern, keiner so aufmerksam dem Winde gelauscht, der klagend in melancholischem Waldesdickicht ächzt. Sie lassen direct an Millet denken, diese Bilder mit ihren weiten Flächen, von deren abendlichem Himmel die grosse, kühn vereinfachte Silhouette des vlämischen Arbeiters so ernst sich absetzt. Doch — nach nicht langer Zeit — änderte sich abermals Boulengers Art, und als im Brüsseler Salon 1870 die »Ansicht von Bastière« erschien, war der nach Erde riechende Millet, elysisch wie ein Corot geworden. Ein Regenbogen überspannt weich den Himmel, feiner Staubregen rieselt herab und wird von den Sonnenstrahlen in flüssiges Gold verwandelt. Rosig wie mystische Blumen stehen die Wolken am Himmel und spiegeln sich unten in azurblauem Ozean. Was Anfangs noch schwer war, materiell und hart, wurde immer delicater und feiner. Ein goldiger Duft liegt flimmernd über Boulengers letzten Bildern. Nur ganz discrete Harmonien suchte er noch, nur die verschleierte Klarheit der Töne. Er flatterte immer begieriger ums Licht, wie in dem Vorgefühl, er werde es bald nicht mehr sehen. 37 Jahre zählte er, als er im Juli 1874 in Brüssel starb. Sein Tod war der grösste Schlag für die belgische Malerei. Aber so kurz sein Leben, hinterliess er doch unvergessliche Spuren. Nicht die »Schule von Tervueren« allein, jene kräftige Ecole en plein vent, sondern die ganze neueste Kunst in Belgien, geht auf

ihn, den jäh vom Tode Gefällten, zurück. Die vlämische Schwere, die verständige Atelierpraxis machte einer zärtlichen, für den einzelnen Fall berechneten Beobachtung Platz, die sich bemühte, die Eindrücke der Jahreszeiten und der Stunden mit delicater Genauigkeit zu notiren.

Auf Boulengers Anregung hatte sich 1868 ein Zirkel von Künstlern gebildet, die Société libre des Beaux-Arts, die allmählich alle talentvollen jungen Belgier umfasste. Die bedeutendsten Franzosen und Holländer — Corot, Millet, Daumier, Courbet, Daubigny, Alfred Stevens, Bonvin, Wilhelm Maris u. A. — nahmen die Ehrenmitgliedschaft an. 1870 veranstaltete man die erste Ausstellung, 1871 wurde die Kunstzeitschrift »Art libre« gegründet, in der die jungen Maler selbst mit der Feder ihre Ideen vertraten: sie wollten die Natur malen, wie sie sie sahen, unter möglichstem Verzicht auf alles Arrangement und aufgedrungene System. Sie wollten die Beziehungen der Tonwerthe beobachten, mehr auf Richtigkeit als auf Glanz der Farbe sehen. Die Meister von Fontainebleau und Manet hätten den Weg gewiesen, auf dem auch die belgische Malerei folgen müsse. Und es dauerte nicht lange, so öffneten sich ihren Werken die Pforten der Privatsammlungen und Museen ebenso, wie sie kurz vorher den Pariser Indépentants sich geöffnet hatten.

Théodore Baron war unter ihnen derjenige, der am meisten das Zeug hatte, den jung verstorbenen Boulenger zu ersetzen. Er hat eine ernste düstere Note in die belgische Landschaftsmalerei gebracht. Seine Waldungen träumen unter schwerem regnerischem Himmel, welke herbstliche Blätter wehen umher, Frost und Reif deckt den Boden. Die Gegenden sind gewöhnlich sehr einfach: ein Stück Haide, ein Stück Feld, ein gerader Weg, ein Felsblock unter trübem Himmel — es braucht nicht mehr, um den Eindruck grosser Einsamkeit, eine ernste strenge Stimmung hervorzurufen. Für Baron gab es keine milde säuselnde Luft, keinen frischknospenden Frühling und brütenden Sommer. Der kalte Winter, die Melancholie düsterer Novembertage, die Erde im Wittwenschleier zog ihn am meisten an. Er entdeckte solche Stimmungen in den Ardennen. Die Haide von Coudroy, die steil abfallenden Ufer der Meuse, kleine Gebirgsdörfer auf trockenem Moorboden malte er ebenfalls gern. Aber seine Hauptliebe blieb doch der wallonische Boden: nicht dessen weite Ebenen und grossen Horizonte, sondern seine vergrabenen Thäler und die knorrigen Linien vereinzelter Bäume, die gespenstig aus ein-

samem Haidekraut aufragen. Wie Boulenger mit Corot, könnte Baron mit Rousseau verglichen werden. Sein Vortrag ist breit, solid, von robuster Gesundheit. Er hat nichts von der duftigen Eleganz Boulengers, sucht nicht nach zarten Lichtstimmungen, sondern liebt wie Rousseau den kalten Tag, baut seine Gelände geologisch auf, möchte die Structur, das Knochengerüste der Erde fühlen lassen und strandete schliesslich an derselben Klippe, an der Rousseau scheiterte. Immer mehr ging er in's Einzelne. Alles, die Erdsenkungen wie die Wolken und Blätter wollte er plastisch geben in ihrer vollen Körperlichkeit. Dadurch bekamen seine Bilder etwas Mühevolles, Gemauertes. In seinem Streben, den gewöhnlichen Tageston möglichst wahr zu treffen, verfiel er in ein hartes, kaltes Grau. Baron war wie Rousseau ein suchender nie sich genugthuender Geist. Seine Kunst ist das Gegentheil des Leichten, Geistreichen, Improvisirten. Sie hat etwas schweres, strenges, zähes, eine vlämische Ehrlichkeit und fetten Erdgeruch.

Jacques Rosseels, der als Lehrer grossen Einfluss hatte, arbeitete nach den nämlichen Principien, nur dass ein helleres, blonderes Licht über die Himmel seiner Landschaften rieselt. Seine Kunst ist freier, heiterer, sein Colorit schmeichelnder, weicher. Rothe Dächer, grüne Wiesen, fette gelbe vlämische Kornfelder ergeben eine lustigere Note. Auch grosse Ebenen mit kleinen Dörfchen und klappernden Windmühlen malte er gern, und seine Werke würden noch traulicher wirken, wenn er nicht — gleich seinen Vorgängern vom 17. Jahrhundert — das grosse Format so sehr liebte.

Zu Boulenger, dem belgischen Corot, und Baron, dem belgischen Rousseau gesellt sich als belgischer Millet *Joseph Heymans,* dessen Debut ebenfalls in's Jahr 1860 fiel. Sein Beobachtungsfeld ist das ganze vlämische Land. Ausser den sandigen Dünen und weiten Aeckern malt er die Waldungen, Wiesen und schlafenden Weiher, die Haide, die langen geraden Alleen, die in's Unendliche sich ausdehnenden Horizonte und kleine Fusswege, die durch idyllische Holzungen führen. Er liebt das Licht, aber malt auch trübe Gewitterstimmungen, die Dämmerung, die sich über die Fluren ergiesst, die Nacht, die Alles in ihren mystischen Schleier hüllt. Und stets ist die Natur die Stätte menschlicher Arbeit. Wie Millet setzt er in seine Landschaften den Landmann, der hinter seinem Pfluge hergeht, gätet, das Getreide mäht oder mit mächtiger Bewegung als Sämann über das Feld schreitet, den Taglöhner, der mit schwerem Schritt

früh morgens zu seinem Tagewerk aufbricht, den Schafhirten, der in blauem Mantel still neben seinen grasenden Heerden steht. Wie Millet, hat er ein feines Gefühl für rhythmisch ruhige Bewegung. Der Pflüger, der Sämann, der Hirt haben auch bei ihm in ihren grossen Gesten etwas priesterlich Ernstes. Namentlich das Schweigen der Haide zu tiefer Nachtstunde mit der grossen Figur des auf seinen Stab gestützten Hirten und den im Dunkel verschwimmenden weissen Thieren hat er ganz in Millets Geiste geschildert. Nur das Weiche, Luftige der Millet'schen Pastelle erreichte er nicht. Sein pastoser, solider Vortrag nahm den Dingen die Leichtigkeit. Sein Wasser sieht aus wie geronnen, die Blätter hängen unbeweglich an den Zweigen. Man hat vor seinen Bildern den Eindruck einer Gegend, in der kein Wind wehen und keine Vögel wohnen könnten. Auch seiner ehrlichen ernsten Kunst gelang es nicht, das Zucken des Lebens, den Pulsschlag der Natur zu haschen.

Gleichzeitig mit Boulenger liessen Coosemans und Asselbergs sich im Walde von Tervueren nieder und blickten von da häufig nach Fontainebleau hinüber. Jules Goethals, der etwas später, 1866, mit Regenstimmungen auftrat, neigt mehr der kleinlichen Malerei Delaberges zu: er betrachtete die Landschaft mit den Augen des Primitiven, suchte Bäume, Wiesen, Grashalme in allen ihren Details zu geben.

Hand in Hand mit der Landschaft entfaltete sich, wie in Fontainebleau, die Thiermalerei zu hoher Blüthe, die bis 1860 ebenfalls auf sehr bescheidenem Niveau gestanden. Der verehrungswürdige, unerschöpfliche *Verboeckhoven* erfreute sich damals besonderen Ruhms, obwohl seine Thiere nur entfernte Aehnlichkeit mit wirklichen hatten. Sie waren immer elegisch gestimmt, schienen wie gefallene Engel sich melancholisch eines besseren — menschlicheren — Zustandes zu erinnern, aus dem sie noch als Thiere sich ihr decentes Betragen und ihre Reinlichkeit bewahrt hatten. Seine kleinen Lämmer waren immer nett wie das Lamm Gottes, und seine Ochsen brüteten unter ihrer breiten Stirn tiefe philosophische Gedanken. Auch die dünnen Bäumchen und weissen Wölkchen liebte er wie sein Vorgänger Ommeganck, und war gleich diesem lange Zeit der Liebling aller Sammler, die mathematische Gewissenhaftigkeit der Zeichnung und glatte Sauberkeit der Ausführung schätzen. Seine Schüler Louis Robbe und Charles Tschaggeny widmeten sich gleichfalls mit Vorliebe dem Schafe und nehmen in der belgischen Malerei die Stelle ein, die in Frankreich Brascassat hatte. Man staffirte Landschaften mit Thieren

oder gab Thierporträts einen willkürlichen landschaftlichen Hintergrund. Thiere und Landschaften verbanden sich nie zu einem vollen Stück natürlichen Lebens. Erst als durch die Landschafterschule von Tervueren eine neue Art des Naturstudiums angebahnt, lenkte auch die Thiermalerei in neue Bahnen. *Alfred Verwee,* der sich zuerst mit »grasenden Ochsen« 1863 signalisirte, verhält sich zu den Nachfolgern Ommeganncks wie zu denen Brascassats Troyon. Er ist der Specialist der fetten vlämischen Weiden, auf denen gesunde, kräftige Thiere grasen und über denen ein feuchter, nebliger Himmel sich wölbt. Alle seine Bilder sind von einem schweren Impasto, Lüfte und Wolken gewöhnlich von einem stumpfen, trüben Grau. Es fehlt ihnen das Leichte und Durchsichtige, aber sie sind doch von einer urwüchsigen Kraft. Seine Ochsen sind ganz zu Hause auf diesen üppigen Wiesen, in deren hohes, fettes Gras sie tief einsinken, und geben sich in ihrer dumpfen, brütenden Schwerfälligkeit einfach als Thiere, sei es, dass sie fressend und wiederkäuend auf der Weide liegen oder unter dem Joch plump die Scholle treten. Unter seinen Schülern wurden Parmentier, Lambrechs, De Greef, Fr. van Leemputten und Léon Massaulx bekannt. Marie Collaert, seit 1866 die Muse der belgischen Landschaft, die Rosa Bonheur der Vlaamen, nimmt mit ihren intimen Bildern aus dem Landleben eine Stelle für sich ein, Arbeiten, in denen ein männlicher, kräftiger Vortrag sich mit zart weiblicher, discreter Empfindung paart. Bei Verwee arbeitende Ochsengespanne, ein fruchtbarer Erdgeruch, der feucht aus umbrochenem Ackerboden aufsteigt, graue Wolken darüber, die sich schwer am Firmament wälzen. Bei Marie Collaert stille Winkel unter klarem Himmel, grüne Rasenplätze, auf denen in idyllischer Ruhe Kühe weiden. Dort der Kampf mit dem Boden, hier die Frische und Heiterkeit des Landlebens.

Die Marinemalerei begann mit *Paul Jean Clays* — wenigstens äusserlich — in das Stadium der intimen Landschaft zu treten. Er brach mit der Tradition der grossen Seestürme, deren Blüthezeit mit der Ekstase des Historienbildes zusammenfiel, und malte ruhige Wasserflächen, die regelmässige Bewegung der Fluth, den normalen Zustand des Meeres. Während die frühere Generation das Pathetische, Stürmische geliebt hatte, suchte Clays — wenn auch in späteren Jahren sehr kunstgewerblich und routinenhaft — die einfache, mysteriöse Poesie des stillen Meeres zu fassen und die Töne der Wogen in ihrer Wahrheit wiederzugeben, so wie die Landschafter,

nachdem sie das rhetorische Pathos überwunden, stille, ruhige Winkel aufsuchten, denen nur die Atmosphäre ihre »Stimmung« gibt. Der zauberhafte Reiz des Morgens, der goldene Glanz der Abenddämmerung, die unendliche Manigfaltigkeit der Töne, die das Licht auf den Wogen erzeugt, wurden seit Clays das Ideal der Marinemaler.

A. Bouvier, über dessen Bildern gewöhnlich ein einförmiges Grau lagert, liebte statt der funkelnden glitzernden Ruhe der See mehr die plätschernden Wogen und regnerischen Himmel. Bei *Leemans* klingt noch ein wenig Romantismus und eine schwache Erinnerung an die Mondnächte van der Neers nach. In den letzten Ausstellungen fiel besonders A. Baertsoen durch Marinen von wuchtiger Breite und ernst düsterer Stimmung auf. *Louis Artan*, der 1866 mit »Dünen am Ufer der Nordsee« debütirte, war unter diesen belgischen Marinemalern wohl der feinste, subtilste Colorist. Gleich Clays verlässt er kaum das Ufer oder vergisst wenigstens, wenn er auf hohe See geht, nicht die blasse Linie der Dünen anzugeben, die fern den Horizont begrenzen. Sein Colorit ist sehr delicat: er sucht gebrochene blasse Töne, helles Blau, weiches Grün, bleiches Rosa. Seine Bilder haben etwas Einschmeichelndes, Zartes. Wie Boulenger als Landschafter, ist er sensibler für das flüchtige, zarte Spiel des Lichts, als es gemeinhin die belgischen Maler sind. Beide hatten in ihren Adern eine Mischung vlämischen und französischen Blutes, das gibt ihren Bildern eine eigene Physiognomie, eine anziehende Mischung von Kraft und Grazie, von vlämischer Schwere und französischer Leichtigkeit.

Denn darüber besteht auch heute, nachdem die belgische Malerei aus der Courbetphase herausgetreten, kein Zweifel: Eine gewisse Erdenschwere und ölige Compaktheit, das gerade Gegentheil von Impressionismus, liegt ihr trotz des angenommenen hellen Tons noch immer in den Gliedern. Es gibt in Belgien zur Zeit viele, sehr viele gute Maler. Die belgische Kunst ist eine gewissenhafte, redliche Kunst. Ueberall wo sie sich zeigt, fällt sie auf durch ihre Gesundheit, robuste Kraft und animalische Wärme. Aber im Grunde liegt ihre Bedeutung doch in einer mehr äusserlichen handwerklichen Bravour. Die Farbe zum Ausdrucksmittel einer subtilen Empfindung zu machen oder das Studium des Lichtes in die raffinirtesten Consequenzen zu verfolgen, ist ihre Sache nicht. Sie malt fett und breit, bewegt sich ohne Anstrengung, bietet aber auch der Ueberraschungen wenig. So tadellos gut ihre Erzeugnisse, Scenen aus dem Volksleben,



Wauters: Der Irrsinn des Hugo van der Goes.

Porträts, Landschaften und Stillleben sind, so selten geben sie Anlass zu kunstgeschichtlicher Besprechung.

J. de la Hoese, Meerts und Ravet erzählten vom Brüsseler Strassenleben. Josse Impens ging, den alten vlämischen Sitten treu, in die Werkstätten der Schuster und Schneider. Jan van Beers malt in Paris Dinge, die an Unanständigkeit streifen. Seine sehr pinselgewandten, pikanten Bilder kitzeln und verführen erst, bis man die Absicht merkt und verstimmt wird. Alfred Hubert behandelt militärische Scenen und solche aus dem Highlife, Hoeteriks das malerische Gewimmel grosser Volksmassen. Xavier Mellery entdeckte in den Interieurs der Insel Marcken viel Hübsches. Carl Nys, erst Schüler Gérômes und Bouguereaus, folgte in Bildern wie »Die Waisen, die Dame mit dem Sonnenschirm, die Dame mit dem Affen«, dem von Alfred Stevens vorgezeichneten Wege. Léon Frédéric trat in seinem Triptychon »Ein Tag aus dem Leben von Kreidehändlern« als Vertreter der Armeleutmalerei auf, die in Belgien damals vielfach den Charakter revolutionärer Tendenzmalerei annahm. Felix Ter Linden war wohl am meisten Schüler der Franzosen und hob sich als wirklicher Impressionist und raffinirter Charmeur durch einen lebendigen, rapiden Vortrag, etwas Improvisirendes und Subtiles von der schweren Graumalerei der Uebrigen ab.



Wauters: General Goffinet.

Emile Wauters, ebenfalls ein echt vlämischer Maler, den man in jeder Beziehung hochachtet, ohne sich für ihn begeistern zu können; war kaum 30 Jahre alt, als er auf der Pariser Weltausstellung 1878 für ein paar Historienbilder aus dem Leben der Maria von Burgund und des Hugo van der Goes die Medaille d'honneur erhielt. Die Freunde der Historienmalerei glaubten damals in ihm den Messias einer wiedererstandenen grossen Kunst, einen Fortsetzer der alten Traditionen der Wappers und Gallait begrüssen zu können. Seine Arbeiten waren thatsächlich gute Historienbilder: sehr vernünftig componirt, und in den Charakteren überzeugend entwickelt. Wauters hielt sich vollständig frei von dem verwaschenen, hohl pathetischen Schönheitsideal der älteren Schule und gab einfach Portraits lebender Menschen, die ihm mit den Helden der zu erzählenden Episoden Aehnlichkeit zu haben schienen. Der Mönch, der den armen Hugo van der Goes durch Musik zu beruhigen sucht, ist ein sehr lebendiges Bildniss, die Kinder, Chorknaben und Sänger sind sehr natürlich, sehr bei der Sache und sehr gut gemalt. Selbst der wahnsinnige Maler posirt nicht. Wauters hat die Symptome des Wahnsinns an einem Irren eingehend studirt und dabei doch den Unterschied von Malerei und Klinik discret beobachtet. Das Bild wirkt im Museum von Brüssel noch heute als eine kräftige Arbeit — nicht viele Historienbilder können nach 20 Jahren den Blick noch vertragen.

Ebenso vernünftig und gut sind seine Orientbilder. Nachdem er schon 1870 zur Feier der Eröffnung des Canals von Suez nach Alexandria, Port Said, Ismailia und Cairo gegangen, hatte er

1880 diese ägyptische Reise in Begleitung des Kronprinzen Rudolf von Oesterreich wiederholt, und im Anschluss daran entstanden verschiedene nordafrikanische Scenen, in denen er das kaleidoskopisch Bunte der orientalischen Städte, das vibrirende Strassenleben von Cairo und Boulac mit der Gewissenhaftigkeit des Ethnographen notirte. Man glaubt ihm auf's Wort, wenn er in seinem Panorama »Cairo und die Ufer des Nils«, ein Stück afrikanischen Bodens in Naturgrösse auf der Leinwand aufbaut. Und man zweifelt nicht daran, dass auch die Personen seiner Bildnisse, die ihm in den letzten Jahren die grössten Erfolge brachten, ungemein ähnlich sind: diese Madame Somzée, die in dunkelblauseidener Toilette in einem vornehmen dunkeldecorirten Raume stand, dieser junge Herr Cosmé Somzée, der, ebenfalls in Blau, auf einem Pony durch eine Dünenlandschaft ritt, und jener Generallieutenant Goffinet, für den er auf der Münchener Ausstellung 1890 die goldene Medaille erhielt. Emile Wauters hebt sich aus der tüchtigen Gruppe der belgischen Porträtisten Liévin de Winne, Agneesens, Lambrichs, De Gonckel, Nisen u. A. als der energischste, natürlichste ab. Alle seine Bildnisse sind kräftig in Charakteristik, Farbe und Vortrag, ungemein wuchtig gesehen und in einer männlichen, breiten, vollblütigen Malerei vor Augen gestellt. Wauters weiss Alles, was man wissen kann, er ist in seiner vernünftigen Loyalität einer der gesündesten Maler der Gegenwart. Nur Temperament und Herzenswärme sind nicht in seinen Werken zu suchen. Das unterscheidet ihn z. B. von Len-



Courtens: Goldregen.

bach, mit dem er sonst das Oelige, Luftlose der Bilder theilt. Jener lässt aus einer dunkeln, den Alten geistreich imitirten Tonscala nur das Auge aufleuchten und arbeitet aus diesem das Intellectuelle heraus. Wauters stellt vor hellgrauem Hintergrund Menschen in ihrer ganzen massiven Körperschwere hin. Dort eine geistige Individualität, eine Momentaufnahme zuckenden, psychischen Lebens, hier ein robuster Doppelgänger der Natur, Farbe und Leinwand, vlämische Schwere, Phlegma.

Als der feinste der belgischen Landschafter, die auf den Ausstellungen der letzten Jahre auffielen, kann wohl *Verstraete* gelten. Man sah von ihm Sommerbilder von hellgrün leuchtender, lockerer Grasfläche, mit blauweiss gekleideten Mädchengestalten und lustig blühenden, von Sonnenstrahlen umspielten Obstbäumen. Auch Nachtstücke malte er: bäuerliche Paare, die im Dorfe Abends am Zaun standen. Der Himmel flimmerte von Sternen, der Zauber nächtlichen Schweigens ruhte auf den schlicht poetisch empfundenen Idyllen. Es sprach aus seinen Arbeiten ein fröhliches, spontanes, jugendfrisch sympathisches Schaffen. *Claus* malte Kartoffelernten mit drallen Bauerndirnen in einem zarten, feinen Grau, das an Emile Barau erinnerte. *Frans Courtens* ist besonders um die Herbstzeit im Wald zu Hause, wenn die Blätter gelb, roth und grau von den Kronen wirbeln und feiner Regen durch's löcherige Laubdach rieselt. Oder er sitzt vor der düstern majestätischen Natur des Meeres, zur Abendstunde, wenn der Mond heraufkommt und mit glitzernden Silberstrahlen die Wellen umspielt. In den Herbstbildern wie in den Seelandschaften, besticht das Pêlemele gelber und grüner Farben und wird als ein wenig decorativ erst dann empfunden, wenn man sich vorstellt, wie viel tiefer etwa Jacob Maris die gleichen Scenen durchdringen würde. Courtens liebt, wie die vlämischen Landschafter des 17. Jahrhunderts, grosse Leinwandflächen und grosse Goldrahmen, aber theilt mit ihnen auch die Eigenschaft des etwas äusserlichen Bravourmalers. Seine Bilder sind mehr Ergebniss technischen Raffinements, als intimer Empfindung. Er gibt das Substantielle der Formen, auch die Lichtphänomene mit erstaunlicher Sicherheit, hat eine grosse, faustkräftige Mache, viel Localwahrheit, glänzende Farben und grosse Aufrichtigkeit, aber bleibt stets bei einer gewissen prosaischen Auffassung, der die tiefere, intime Sympathie fehlt. Seine Malerei ist eine solide, nicht suggestive Prosa, das gerade Gegentheil der lyrisch empfindungsvollen

Töne, die den grossen französischen Malerpoeten eigen. Auch er erweist sich darin als echter Sohn seines Landes.

Der belgische Naturalismus ist wie ein kräftiger, mit fester Nahrung angeschwemmter Körper, dem über dieser physischen Behäbigkeit ein wenig die Fähigkeit zur Begeisterung, die Zärtlichkeit der Empfindung verloren ging. Die Bilder sehen durchgängig gemalt, mit Oel gemalt, speciell belgisch gemalt aus. Die Maler freuen sich über ihre fruchtbaren Landstriche, ihre fetten Heerden, den gesunden Geruch der Kuhställe, aber kümmern sich um feinere Empfindungen wenig. Ueberall herrscht eine gleichmässige feste Mache, wenig eigentliche Intimität und Frische. Man malt noch immer nicht das feine Parfüm der Dinge und die Weichheit ihrer Tonwerthe, hat keinen Sinn für den leichten Schauer der Atmosphäre und das zarte poetische Kosen des Lichts. Materielle Schwere und prosaische Nüchternheit spricht aus Allem — die Raceneigenthümlichkeit, durch die im 17. Jahrhundert schon die vlämische Malerei, soweit sie autochthon war, sich von der gleichzeitigen holländischen unterschied.



XXXIX.

Holland.

IST Belgien das Vaterland der Technik, so hat in Hollands Malern die Intimität modernen Naturfühlens vielleicht die zartesten Interpreten gefunden. Dort überwiegt das Aeusserliche — das Oel und der Pinsel; hier decken Herz sich und Hand, Empfindung und Technik. Der Ahn der belgischen Malerei ist Courbet, die Geburtsstunde der holländischen fällt mit jenem grossen geschichtlichen Moment zusammen, als die französischen Landschafter, nachdem ihnen im Louvre das Verständniss der alten Holländer aufgegangen, sich im Wald von Fontainebleau ansiedelten. Was in den anderen Ländern eine Revolution gewesen, bedeutete hier nur eine Evolution. Der Einfluss der Franzosen auf die Holländer bestand bloss darin, dass sie ihnen von Neuem das Verständniss für die schönen Werke der eigenen heimischen Vergangenheit eröffneten. Eine Reihe grosser delicater Geister nahm einfach die unterbrochene alte Tradition wieder auf und leitete sie mühelos in die Gegenwart herüber.

Bis zur Mitte des Jahrhunderts hatten die Holländer mit dieser Erbschaft sehr schlecht gewuchert. Der Spiritus, selbst der von Dow und Mieris, war verflogen und nur das Phlegma geblieben. Die Maler des 18. Jahrhunderts suchten in armseliger Nachahmung die minutiöse Kleinmalerei des Netscher zu überbieten, hatten bourgeoisiemässige Reinlichkeit der Linien, die Mache des Zeichenlehrers auf ihre Fahne geschrieben. Im Beginne des 19. Jahrhunderts war man — soweit überhaupt etwas entstand — in die schwere und mühselige Nachahmung der französischen Classicität verfallen und hierauf ein wenig vom Flügelschlag des Romantismus berührt worden, der mit dem holländischen Phlegma eine recht komische Mesalliance einging. Die Vertreter der holländischen Schule von 1830, pseudoidealistisch, trocken und unkünstlerisch, lieferten in der Landschaft nur Decorationsstücke ohne Atmosphäre, im Figurenbild historische



Josef Israëls.

oder burleske Anekdoten, romantische Melodramen oder Bauernstücke aus der komischen Oper, kalte, leblose, conventionelle Malereien, wie sie damals ganz Europa producirte.

Die nächste Generation suchte mit grosser Mühe sich ein wenig emporzuraffen, wozu namentlich die Berührung mit den Belgiern anregte. Doch auch diese guten Absichten und ehrenwerthen Bestrebungen waren nur von geringem Erfolg gekrönt. Einige Landschaften und intime Scenen aus dem Leben lassen erkennen, dass der Geist, der in den Grossen des 17. Jahrhunderts lebte, noch immer nicht ganz erstorben, aber recht altersschwach geworden war. Koekkoek und van Scheudel malten ihre sehr vernünftigen kleinlich correcten Landschaften. David Bles dachte an Teniers und mischte in dessen Technik etwas vom Genrehumor Wilkies. Ein dankbares Auditorium, die Hausfreunde und dergleichen sind bezeichnende Titel seiner Bilder. War Bles der Madou Hollands, so versuchte Herman ten Kate der holländische Meissonier zu sein. Er gehörte zu denen, die sich eine Malerei ohne Theatercostüme, ohne breitkrämpige graue Filzhüte, grosse Koller oder elegante Schauben des 17. Jahrhunderts nicht vorstellen konnten. Der Historienmaler Pienemann malte im Sinne von Gros, und einige seiner Porträts sind nicht verdienstlos. Der jung verstorbene Nuijen, Weissenbruch und einige Andre begeisterten sich in bescheidener Weise für Colorismus. Mit grösserem Erfolg der Architekturmaler Johannes Bosboom, der unter Führung Rembrandts und Pieter de Hooghs das Weben der Sonnenstrahlen im Innern malerischer Kirchen, die warmen Lichteffekte in weiten Hallen und schummerigen Winkeln sehr fein in Oel und Aquarell gemalt hat. Gewöhnlich strömt von einem grossen Fenster des Hintergrundes das Licht in gebrochenen gelben Tönen über das Mauerwerk und lagert sich breit auf den Wandungen der Gewölbe; die dunkle Masse des grossen Renaissancelettners tritt vorn scharf hervor, und im Grunde des Schiffes bewegen



Israels: Travailleurs de la mer.

sich Chorknaben mit Kerzen. Schelfhout, Taurel, Waldorp, Kuytenbrower gaben sich ebenfalls viel Mühe; aber obwohl sie Ritter des holländischen Löwenordens und der Eichenkrone waren, werden sie doch nie in Galerien sehr gesucht sein. Ihr Verdienst ist nur, den Boden vorbereitet zu haben, den heute eine neue, an Talenten ihnen überlegene Generation behauptet.

Als diese auf den Schauplatz trat, hatte sie demnach keine feind lichen, entgegenstehenden Richtungen zu verdrängen. Der Kampf, der anderwärts geführt werden musste, um statt theatralischer Phrasen Wahrheit und Ehrlichkeit auf den Thron der Kunst zu erheben, blieb Israels und seinen Genossen erspart. Es galt nur mit grösserer Kraft und Frische, als es diese Aelteren gethan, den seit dem 17. Jahrhundert brach liegenden Boden zu besäen. Man argumentirte: Unsere alten Herren haben sich an ihrem Land und ihrer Zeit begeistert. Haben wir nicht ihr Genie, so versuchen wir wenigstens, ihnen auf ihrem Weg zu folgen. Inspiriren wir uns nicht an ihrer Zeit und ihrem Land, sondern an unserer Zeit und unserem Land.



Israels: Müde.

Was das Land anlangt, liegt keine Schwierigkeit vor, denn wir sind Landsleute, und die Niederlande haben, abgesehen von einigen Hektaren neuer Erwerbungen auf dem Ozean ihr Aeusseres in den zwei Jahrhunderten wenig verändert. Nur hinsichtlich der Zeit heisst es, jeden Gedanken äusserlicher Nachahmung aufzugeben. Ahmen wir unsere grossen Meister nach, nicht um noch einmal zu machen, was sie zu ihrer Zeit gethan, sondern um das zu machen, was sie gethan haben würden, hätten sie in unserem Jahrhundert gelebt. Der Besuch der französischen Ausstellungen seit dem Ende der 50er Jahre befestigte diese Bestrebungen. Durch die Bilder Millets und Daubignys wurden die jungen Holländer belehrt, dass sie gar keine Historienbilder in die Welt zu setzen, sondern ganz wie ihre Ahnherrn im 17. Jahrhundert, nur die Ufer des Meeres, den Strand, die Dünen, die Canäle der alten holländischen Städte nach ihren Geheimnissen zu fragen brauchten, um Maler, moderne Maler zu sein. Hatte man an jenen Alten sehr mit Unrecht bisher das alte Gewand und die Sitten vergangener Zeiten nachgeahmt, so handelte es sich jetzt darum, ihnen im Prinzip zu folgen. Denn ihren Zeitgenossen boten

jene Bilder weder weit hergeholte noch weit zurückliegende Kuriositäten — sie sprachen einfach und herzlich zu ihnen, wie Millet zu seinen Landsleuten. Ganz ruhig, ohne Kampf trat hier die moderne Kunst ins Leben. Es ist, als hätten Pieter de Hoogh, van Goyen und Ruysdael nur den Moment abgewartet, wo man sie wieder verstehen würde, um von Neuem an die Staffelei zu treten. Diese directe Herkunft von Classikern gibt auch den Enkeln ein classisches Gepräge.

Sobald die Holländer auf einer Ausstellung erscheinen, empfängt in ihren Sälen der Eindruck abgeklärter Ruhe und stiller altmeisterlicher Sicherheit. Man athmet die weiche, gleichmässige und anhaltende Wärme der grossen Fayenceöfen, wie sie in den wohlhabenden holländischen Häusern stehen. Kein Lärm, keine Unruhe, kein Streberthum. Mehr als früher sanft, hingebend, fast melancholisch, nicht gleich allumfassend wie die alte Kunst, die das ganze Leben der Wirklichkeit und des Traumes von den grossartigen Conceptionen Rembrandts bis zu den burleskesten Scenen Ostades umfasste, behandelt die neue Kunst Hollands mit einer vornehmen Einfachheit, dem Reiz tiefer Intimität und gemüthvoller Zartheit die Scenen des Lebens und das Leben der Natur. Holland ist das harmonischste Land der Welt, das Land der dämmernden Stuben und traulichen Innenräume, der weiten Flächen und melancholischen Dünen, der grossartigen Wolkenbildungen und gedämpften farbigen Luft. Nirgends ist volles Licht, nirgends voller Schatten, keine krystallene Klarheit, doch auch selten schwerer Nebel. Weich wallendes Halblicht hüllt Alles ein. Graue Dunstwolken bedecken den Himmel. Feuchtigkeit füllt die Luft. Wenig Farben sieht man, aber Alles ist Farbe. Mit diesem Fleckchen Erde sind die Maler durch zärtliches Heimathsgefühl verbunden. Ein gemüthlich rührender Provincialismus, der Patriotismus des Kirchthurms kennzeichnet ihre Kunst. Sie bleiben ruhig im Lande, beschränken sich darauf, ihre Heimath darzustellen, die stattlichen Häfen der Seestädte, den Strand ihrer Seebäder, die ruhige Gediegenheit ihres Lebens, die Schwere ihrer Rinder, den fetten Boden der Aecker. Die harte Ehrlichkeit der französischen Naturalisten ist unter den Händen der Holländer zarter und weicher, die lichtsuchende Kühnheit der französischen Luministen unter dem Einfluss der holländischen Atmosphäre schummeriger, düsterer geworden. Die ganze Kraft aus dem heimatlichen Boden saugend, bilden sie in der Kunst wie in der Politik ein ruhiges Ländchen für sich, in das kein Tageslärm störend herüber tönt.



Israels: Muttersorgen.

Das entscheidende Jahr, das den Strom der holländischen Malerei wieder in dieses alte Bett zurückleitete, war 1857 — die gleiche Zeit, als mit Multatuli die naturalistische Bewegung in der holländischen Literatur begann. 1855 war auf der Weltausstellung in Paris ein *Josef Israels* mit einem Historienbild vertreten: »Der Prinz von Oranien, wie er zum ersten Mal sich der Ausführung der Befehle des Königs von Spanien widersetzt«. 1857 erscheint im Katalog des Pariser Salons der nämliche Name mit »Kindern am Meer« und einem »Abend am Strande«, zwei einfachen Bildern aus der Umgebung von Katwyck. Israels' Leben verkörpert so eine Periode der modernen Kunst: von der akademischen Hierarchie, der Convention, starren Linie und coloristischen Armuth, bis zu jenem intimen, sensitiven, subtilen, ganz persönlichen Gefühl, das die grossen Kunstwerke vom Ende dieses Jahrhunderts kennzeichnet.

Josef Israels, der holländische Millet, war am 27. Januar 1827 in Groningen, einer kleinen Handelsstadt im Norden Hollands, geboren. Er wollte Rabbiner werden, studirte in der Jugend Hebräisch und vertiefte sich in den Talmud. Als er die Schule verlassen, trat er in das kleine Wechselgeschäft seines Vaters ein und lief oft mit dem Geldsack unterm Arm nach dem benachbarten Bankhaus des Herrn Mesdag, dessen Sohn, der Marinemaler H. W. Mesdag, damals kaum ahnte, dass je eine Marine von ihm im Atelier dieses armen Judenjungen hängen werde. 1844 ging er nach Amsterdam in das Atelier des damaligen Modemalers Jan Kruseman. Seine Eltern hatten ihn bei einer frommen jüdischen Familie in Quartier gegeben, die in »Joden breêstraat«, dem Amsterdamer Ghetto wohnte. Diese kleinen, engen Strassen, wo sich die Einwohner vom einen Fenster zum andern die Hand geben können, diese alten Marktplätze mit ihrem orientalischen Menschengewimmel bezauberten ihn. Gleich Rembrandt wanderte er durch die Winkelgässchen, beobachtete die Krämer, die Fischweiber, die Läden mit Früchten, Aepfeln, Orangen, die hübschen, malerischen Judenweiber, dies ganze condensirte, auf kleinem Raum angehäufte Leben — ohne dass er zunächst für möglich hielt, die Figuren, die er um sich sah, auch zu zeichnen. Er folgte als fleisiger Schüler den akademischen Lehren Krusemans und setzte unter dessen Anleitung eine Reihe grosser Historienbilder und italienischer Bauernscenen in die Welt.

Eine Reise nach Paris, zu der er 1845 durch die Ausstellung einiger Gretchenbilder des französischen Holländers und elegischen Romantikers Ary Scheffer angeregt wurde, änderte ebenfalls nichts in seinen Anschauungen. Er besuchte dort das Atelier Picots, eines alten Davidschülers, wo damals über 150 junge Leute arbeiteten und wo ihm die ersten Regeln der französischen Historienmalerei überliefert wurden. Dann meldete er sich mit einer Probezeichnung »Achilles mit Patroklus« zum Eintritt in die Ecole des Beaux-Arts und kam zu Paul Delaroche — gerade nachdem Millet dessen Werkstatt verlassen hatte. Pils und Lenepveu sollen die einzigen Kameraden gewesen sein, denen er, ungeschickt und linkisch im Verkehr, damals näher trat. Und als er im Revolutionsjahr 1848 in die Heimath zurückkehrte, war das Ergebniss seines Pariser Aufenthaltes kein anderes als bei Millet: er hatte viel gehungert, im Louvre studirt und im Salon gesehen, wie in Frankreich »grosse Malerei« betrieben wurde. Nun miethete er in Amsterdam ein

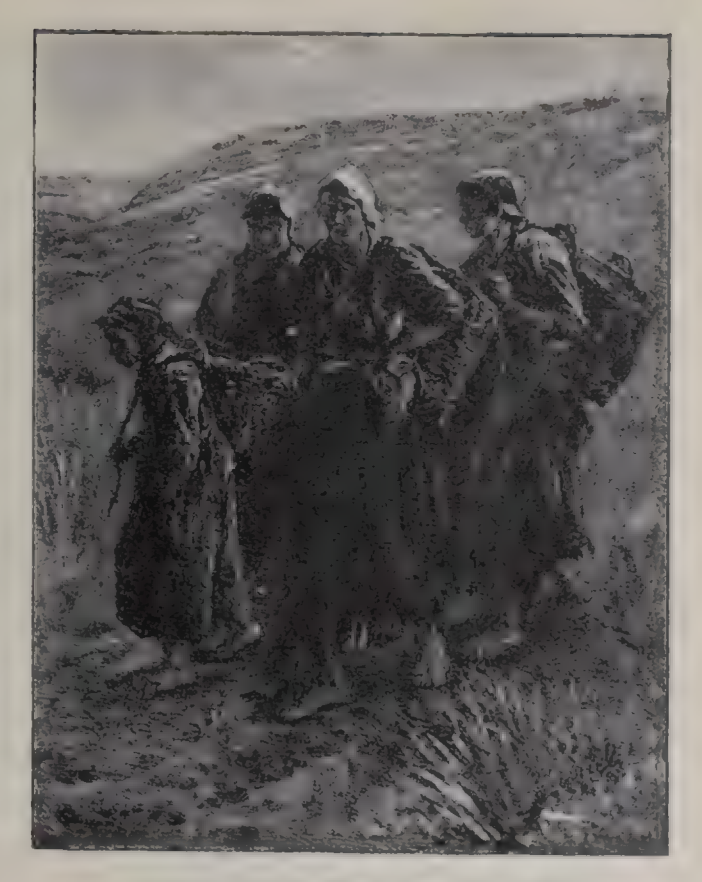
Zimmer und versuchte auf die Leinwand zu bringen, was Delaroche ihm gesagt. »Aaron findet im Zelt die Leichen seiner beiden Söhne, Hamlet und seine Mutter, Wilhelm der Schweigsame und Margarethe von Parma, der Prinz Moriz von Nassau vor dem Leichnam seines Vaters« waren die ersten Werke, mit denen er holländische Ausstellungen beschickte; Ritter im Mondschein und Calabresische Briganten die ersten, die er — für 15 bis 20 Gulden an Amsterdamer Kunstfreunde verkaufte. Die Namen Pienemann, Kruseman, Scheffer, Picot und Delaroche können nicht erklären, was Israels später für die holländische Kunst wurde. Wie bei Millet war es ein Zufall, eine schwere Lebensprüfung, die Israels' Zukunft entschied.

Einige Zeit, nachdem er in Amsterdam sich niedergelassen, war er sehr krank geworden und um Heilung zu suchen, nach Zantvoort, einem kleinen Fischerdorf bei Haarlem gegangen. In diesem verlorenen Ort der Dünen lebte er allein und einsam dahin, fern von Ausstellungsgeräusch, von künstlerischen Einflüssen und Ateliergesprächen. Er wohnte bei einem Schiffszimmermann, theilte ganz die Gewohnheiten seiner Hausleute, und hier in dieser neuen Umgebung begann er, wie Millet in Barbizon, zu bemerken, dass auch die Gegenwart gemalt werden könne, dass der Schmerz der Armen so tief sei, als das tragische Geschick alter Helden, das Alltagsleben so poetisch wie jeder historische Stoff, dass es nichts Stimmungsvolleres gebe, als das in zartem Licht gebadete, in der Farbe so harmonische Interieur einer Fischerhütte. Der mehrmonatliche Aufenthalt in einem weltentlegenen kleinen Dorf entdeckte ihm seinen Beruf und bestimmte seine fernere Laufbahn. Unaufhörlich machte er Studien nach der Natur, nach den tonigen Innenräumen, den einfachen Trachten, den Dünen mit ihrem blassen Grün und gelben Meersand. Er war zum ersten Mal ergriffen von der intimen Schönheit dieser einfachen, in ewige Poesie getauchten Dinge. Gleich Millet begeisterte er sich für das Leben der Bauern, für die Rauheit ihrer Linien, für ihre grossen, durch die gleiche Bewegung, die Wiederholung gleicher Arbeit typisch gewordenen Formen. Zantvoort wurde für ihn eine Offenbarung. Ganz durchtränkt mit akademischen Traditionen, wurde er hier der Künstler, der die Dramen im Leben der Seeleute schildert, der Maler poetisch stiller Todtenbette und traulich dämmriger Interieurs, der Maler einsamer Wiesen im nebligen Morgenroth. Hier lernte er die Mysterien des holländischen Lichts begreifen,



Israels: Allein auf der Welt.

hier erlebte er die schwermüthigen Dramen aus dem leidvollen Leben und Sterben der Armen, all jene Bilder, deren volle, nie gehörte Akkorde bald auf den holländischen Ausstellungen das bunte, schreiende Pathos der Historien Krusemans übertönten. Zur selben Zeit, als in Brüssel De Groux grausam hart in der Darstellung des Elends schwelgte, trat in Holland Israels mit seiner tendenzlosen lyrischen Mitleidskunst hervor. Er liess sich, nach Amsterdam zurückgekehrt, in der Rozengracht nieder und verbrachte sieben Jahre in der Stadt Rembrandts, sehr befreundet namentlich mit Bürger-Thoré und Mouilleron, dem Lithographen von Rembrandts Nachtwache. Die ersten Bilder, die er hier malte, wirken, mit seinen späteren Werken verglichen, noch ein wenig genrehaft, verrathen noch zu sehr die Absicht, den Beschauer lächeln oder weinen zu machen. »Erste Liebe« zeigte ein junges Mädchen am Fenster, der ein junger Mann den Verlobungsring an den Finger steckt. »Am Grabe der Mutter«, sein erstes berühmtes Bild, das von der Akademie der Künste in Amsterdam angekauft wurde und heute im Reijks-Museum hängt, stellte einen wettergehärteten Fischer dar, der mit dem kleinsten Kind im Arm und das aeltere an der Hand führend, nach dem Friedhof geht, wo seine Frau ausruht von langem, arbeitvollen Leben.



Israels: Die Heimkehr von der Arbeit.

1862 stellte er in London die »Wiege« und den »Schiffbrüchigen« aus, das grosse, dramatische, vielleicht ein wenig theatralische Bild, das seinen Ruf im Ausland begründete. Der Sturm ist vorüber, die Wogen haben sich beruhigt, die grauschwarzen Gewitterwolken sind verschwunden und der grünbleiche Himmel lächelt wieder auf die Erde hernieder. Auf den Wogen schaukelt noch ein zertrümmertes Boot. Männer, Wittwen und Kinder sind herbeigekommen, um zu sehen, wer der Unglückliche ist, der, von den Fluthen herangespült, todt auf dem Strande liegt. Ein paar Fischer tragen ihn hinweg, die Andern folgen in düsterm Zuge den Strand entlang. Es war in dem Bilde noch etwas Schreiendes, Melodramatisches, auch die malerischen Ausdrucksmittel waren noch nicht so einfach, wie in den späteren Werken des Meisters. Trotzdem machte es in London grosses Aufsehen, und das Athenaeum nannte es das ergreifendste Bild der Ausstellung. Die englischen Liebhaber fingen an, Israels zu schätzen und seine Bilder zu kaufen. Allein Mr. Forbes besitzt vierzig Arbeiten von ihm, darunter das grosse Gemälde »Durch Nacht zum Licht« und jenes schöne kleinere Bild, auf dem zum ersten Mal die ganze stille wehmüthige Einfachheit von Israels' späteren Werken liegt, den »Abend vor der Trennung«. Ein kleines Bauernzimmer, im Halbschatten, nur von spärlichem trüben Licht erhellt. Nach einem Leben voll Anstrengungen und Entbehrungen, das auch nur wenig Lichtstrahlen erhellten, ist für den armen

Fischer, der auf dem Todtenbett liegt, die grosse Ruhe gekommen. Er leidet nicht mehr und fühlt nicht mehr. Seine Augen sind geschlossen, die Lippen unbeweglich, die Züge starr. Durch das Ganze ging ein tiefes, persönliches Gefühl, eine grosse menschliche Poesie, und ihr entsprach die düstere Tönung, die, alle Finessen verschmähend, nur Ausdruck der Stimmung war. Mit diesem Bilde hatte Israels sich selbst gefunden. Geschätzt und anerkannt, verheirathete er sich 1863 mit der Tochter eines Groninger Advokaten und liess sich erst in Scheveningen, dann im Haag nieder. Hier wurde er im Laufe des letzten Menschenalters der Künstler, den die Welt bewundert. Hier hat er ein Meisterwerk nach dem andern gemalt mit jener unermüdlichen Arbeitskraft, die noch dem Siebzigjährigen eigen.

Josef Israels lebt ganz regelmässig. Jeden Morgen um 9 Uhr sieht man ihn seinen Spaziergang machen und punkt 10 Uhr steht er vor der Staffelei. In der Koninginnegracht, der stillen, echt holländischen Strasse, die zum Park hinausführt, liegt seine Wohnung. Man kommt an kleinen rothdachigen Häuschen vorbei, die sich pikant absetzen gegen den nebligen Himmel, der Kanal ist von Bäumen begrenzt, die sich lustig im Wasser spiegeln. In der Nähe pfeift eine Dampftrambahn, die ihre regelmässige Tour zwischen dem Haag und Scheveningen macht. In Israels' Hause herrscht lautlose Stille. Vornehme Gobelins dämpfen die Stimme, dicke Teppiche den Schritt. An den Wänden hier und da in fein profilirtem schwarzem Rahmen eine Rembrandtsche Radirung. Alles ist intim, in zarten ruhigen Tönen gehalten; selbst die Gedanken müssen subtil werden im vornehmen Schweigen dieses Künstlerheims. Hinter der Wohnung liegt ein Garten mit grossem Glashaus. Der hier arbeitet, ist ein ganz kleiner Mann mit hoher Diskantstimme, faltigem Gesicht, weissem Bart und zwei funkelnden, hinter grossen Brillengläsern hervorblitzenden schwarzen Augen. Alles an ihm ist von quecksilberhafter nervöser Beweglichkeit. Immer gestikulirend und sprechend, holt er, wenn man ihn besucht, alte Bilder hervor, betrachtet sie, den Kopf nach rechts und nach links neigend; nimmt, wie um nachzuprüfen, selbst die Stellung seiner Netzeflickerinnen oder Kartoffelleserinnen an, zeichnet mit den Armen grosse Landschaften in die Luft, setzt sich, um sofort wieder aufzustehen, sucht etwas und erinnert sich dabei einer Bemerkung, die er in der Zeitung gelesen. Selbst wenn er beim Malen ist, läuft



Neuhuys: Ländliches Interieur.

er dazwischen nachdenklich mit grossen hastigen Schritten, vornübergeneigt, die Hände auf dem Rücken, im Atelier herum.

Ein Theil dieses Ateliers ist durch eine grosse spanische Wand vom übrigen abgesondert, und hinter dieser spanischen Wand sieht man ein ergreifendes Bild. Man steht plötzlich im Zimmer einer holländischen Fischer-Familie. Durch ein Fenster mit kleinen trüben Scheiben fällt ein graues, noch durch einen Musselinvorhang gedämpftes träumerisches Licht, das den ganzen Raum mit mysteriösen atmosphärischen Harmonien durchtönt. Darin steht ein einfacher Tisch aus braunem Holz, ein paar Strohstühle, ein Bett, eine Wiege und einer jener Rollstühle, in denen kleine Kinder ihre ersten täppelnden Schritte thun. Alles zerfliesst in dämmerigen Schatten, alles Weiss geht über in Grau und Schwarz. Intime Ruhe und lyrische Melancholie liegt über dem Ganzen. Hier kann man Luft malen, so wie Israels sie malt. Hier nehmen die Dämmerungserscheinungen Körper an und die nebligen Formen verdichten sich. Hier entstehen jene einfachen Scenen aus dem Tagesleben der Armen. Hier sitzen jene alten Frauen mit den gefalteten schwieligen Händen, den guten

Augen und runzlichen, wettergebräunten Gesichtern, hier lernt das arme Bauernkind in seinem Gehstuhl laufen, hier hat sich die Familie des Fischers um eine Schüssel rauchender Kartoffeln vereint. Wenige haben das Milieu, in dem die Figuren sich bewegen, so zu ihrem Studium gemacht wie Israels, wenige in dem Grade empfunden, dass jeder Gegenstand in der Natur wie im Leben seine eigene Atmosphäre hat, aus der herausgerissen er nicht bestehen kann. In seinen Bildern deckt sich Atmosphäre und Inhalt. Auch in der Wirklichkeit verläuft das Dasein dieser armen Leute in dunkler Dämmerung, nur zuweilen von einem flüchtigen Sonnenstrahl erhellt, bis es allmählich ganz dunkel wird und der Tod seinen geheimnissvollen Schatten über ihr Leben wirft.

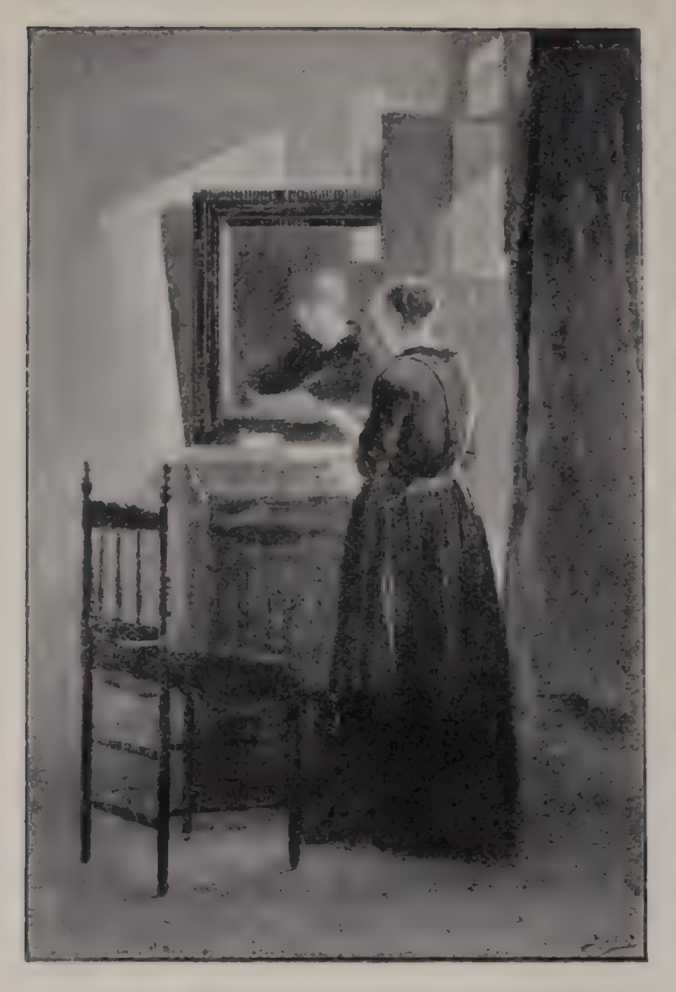
Doch hier macht man nur die Bekanntschaft des einen Israels. Derselbe melancholische Lyriker ist ein urwüchsig kräftiger Künstler in seinen Fischerbildern. Mit welch grandioser Einfachheit malte er in seinen »Travailleurs de la mer« dies unendliche drohende graue Element unter bleiernem Himmel, diese wettergebräunten riesigen Seeleute, die mit schwerem Anker auf der Schulter, von Wogen umspritzt durch's Wasser waten. Und welche naive Heiterkeit lebt in seinen Kinderbildern. Duranty hat fein von einem Bilde des Meisters gesagt, es sei mit »Schatten und Schmerz« gemalt, diese andern malte er mit »Sonne und Freude«. Wie den Tod mit seinen dunkeln grauen Schatten, besingt er auch das junge Leben in der ganzen lachenden Freiheit der Natur. Seine Fischerkinder sind gesund und blond und haben rothe Backen. Sie bewegen sich am frischen heitern Meer, dessen zitternde Wogen unter kosenden Sonnenstrahlen wollüstig aufschaudern, und unter einem blauen, von weissen Wölkchen durchzogenen Himmel, der klar auf üppig grüne Felder herabblickt.

Israels ist unter den Modernen einer der grössten, kräftigsten Maler und zugleich ein tiefer zarter Poet. Im Pariser Salon, umgeben von all den geschickten virtuosen Technikern, erscheint er als ein Künstler, dessen Empfindung tief genug ist, auch ohne Jongleurstücke einen grossen Eindruck zu erzielen. Keiner versteht so, die Arbeit des Pinsels der allgemeinen Stimmung unterzuordnen. Er ist ein naiver Dichter, gross in der Wiedergabe der niedrigen Leute und der kleinen Dinge, ein Künstler, der in engem Kreis sich bewegt, diesen aber in seiner ganzen Intimität durchdringt, ein Mann, der etwas gefühlt hat im Leben und deshalb auch

als Künstler etwas ganz Persönliches zu sagen hat. Einzelne seiner Radirungen ragen an Tiefe des Naturgefühls, classischer Einfachheit und suggestiver Kraft fast an Rembrandt heran. Sie zeigen einen Maler, der mit erregtem Auge, fast religiöser Wärme, die geringsten Dinge, ein Stück Wäsche, das Gras in der Sonne, das Gelbblond des Meersandes betrachtet. Wie nett sind diese Kleinen, die am Meere mit Papierschiffchen spielen. Wie ist die gefährliche See an diesem Morgen ein ruhiges mildes Element. Und mit wie einfachen Mitteln ist doch der Eindruck der unermesslichen Ausdehnung erreicht. Mit wenigen Strichen weiss er die feuchtklare Atmosphäre und die zarte Tönung des Himmels zu geben. Sonnendurchglänzte Strandpartien wechseln mit schattigen Stuben, die mächtigen Silhouetten knochiger Seeleute mit zart hinskizzirten Fischerkindern. Eine Bäuerin sitzt am Meeresufer vor den ruhigen Wogen, eine andere arbeitet in ihrer Hütte, in der es eben anfängt, dämmerig zu werden, ein Kind liegt in der Wiege, eine runzliche, stille, alte Frau, in weiches Dunkel gehüllt, wärmt sich am Ofen die müden Hände. Alle Blätter sind äusserst geistreich, bald leicht improvisirt, capriciös und gewollt, bald ausgearbeitet, gefeilt und gerundet, immer aber persönlich, malerisch, frei, die Geste und den Ausdruck mit souveräner Sicherheit gebend. Josef Israels ist nie zurückgegangen, liess nie sich vom Kunsthandel umgarnen, ist immer grösser geworden, und dieser charaktervollen Selbstkritik verdankt er, dass er noch heute als anerkanntes Haupt der holländischen Malerei dasteht.

In ihm verkörperte sich die Kraft des modernen Holland. Er ist der Bahnbrecher gewesen, nicht nur für Stoffe, Technik und Farbe; auch an Vielseitigkeit reicht keiner der Jüngeren an ihn heran. Von ihnen hat jeder seinen kleinen Acker, den er unablässig bebaut. Der eine malt nur Mädchen am Strande, der nur schummerige Interieurs, der Städtebilder bei dunstigem Abend, der graubraunes Gelände mit melancholisch-regendüsterem Himmel, der das fette, üppig grüne Phlegma des holländischen Bodens, der flache Ufer mit Windmühlen und rothdachigen Häusern, die sich in mattem Farbenschimmer vom einförmigen Grau der Wolken lösen — Jeder malt ein Theilchen von Israels.

Christoph Bisschop, der farbenfreudige Meister, der heute ebenfalls im Haag lebt, ist nur vier Jahre jünger als Israels und arbeitete auch kräftig am Umschwung der holländischen Malerei. Gleyre und



Bisschop: Sonnenschein in Haus und Herz.

Comte in Paris waren seine Lehrer, und namentlich Comte hat ihn stark beeinflusst, so wenig Bisschop stofflich ihm folgte. »Rembrandt, in die anatomische Vorlesung gehend«, war das einzige geschichtliche Bild, das er 1855 zur Ausstellung brachte. In Leuwarden in Friesland geboren, siedelte er sich später auch als Maler in seiner Heimath an, wo so viele alte Kostüme mit Goldketten, Spitzenhäubchen und schwerfaltigen bunten Röcken sich erhalten haben, und wurde der Schilderer Frieslands, wie der Belgier Adolf Dillens der Schilderer Seelands war. Die grossen alten Interieurmaler de Hoogh und van der Meer wurden seine technischen Wegweiser. Einfallendes Sonnenlicht im geschlossenen Raum kann kaum mit wärmerer Leuchtkraft gemalt werden. Einer grossen, mattregenbogenfarbenen Staubsäule gleich fluthet es vom Flurfenster herein, fällt voll auf die Thürflügel, auf die Diele, auf die über den Tisch gebreiteten tiefrothen Decken mit der breiten gemusterten weissgrundigen Borde, und in diesem goldigen, das ganze Zimmer durchleuchtenden Sonnenschein bewegen sich ein paar ruhige, stille Menschen. Ein altes Mütterchen tritt etwa herein und bittet die junge Hausfrau um Brod; oder Mann und Frau sitzen Abends an der Wiege des Jüngstgeborenen, oder ein junges Mädchen in weissem Häubchen steht am Fenster, in den Brief ihres Liebsten vertieft.

Gerk Henkes bewegte sich gern im Nebel der Kanäle, auf denen die Treckschuyten, jene von Pferden gezogenen Omnibusboote, voll geschäftiger Menschen friedlich entlanggleiten. Alb. Neuhuys malte schlichte holländische Familienscenen, junge Mütter mit Kindern in schummerigen Interieurs — tiefe, gemüthvolle Arbeiten von feinster Tonwirkung. Adolf Artz, ein Schüler von Israels, liebt den feinen Duft des Herbstes: blassgraue Wiesen mit spärlichen Grashalmen, über denen graubleicher, lichtzitternder Himmel sich wölbt; mittagstille Wege, die in träger, langsam geschwungener Biegung sich in grossen graugrünen Ebenen verlieren; lehmige Landstrassengräben, an denen silbergefleckte Disteln und mattgelbe Herbstblumen hungrig und dürr ihre Köpfe emporstrecken. Spielende Kinder, Kartoffelsammlerinnen und Schafhirtinnen beleben die weiten, traurigen Flächen. Cafésccenen und solche in Malerateliers rühren gewöhnlich von Pieter Oyens her, der, vor seiner Uebersiedelung nach Amsterdam Schüler von Portaels in Brüssel war und sich dort eine energischere, markigere, fettere Malweise aneignete, als sie sonst in der holländischen Kunst üblich. Josef Israels' Sohn Isaak, einer der talentvollsten der Jungen, machte im Pariser Salon 1885 mit einem »Auszug holländischer Soldaten nach Indien« Aufsehen.



Artz: Ziegenhirtin.

Feine, liebe Leistungen, wie diese Figurenbilder, sind die holländischen Landschaften. Auch hier ist der Blüthenflor der holländischen Malerei nicht so üppig und in die Augen fallend, wie bei den anderen Nationen, aber er ist fast duftiger und zarter. Sie haben keine neuen Sensationen geschaffen, sich um die technischen Probleme, die die suchenden Geister unter den französischen Impressionisten beschäftigen, wenig gekümmert, doch in discretem, zarten Naturfühlen steht Niemand unter den jetzt Lebenden den Classikern der modernen Landschaft, den feinen Meistern von Fontainebleau so nahe. Die von feuchtem Dunst fast immer erfüllte Atmosphäre, die über dem wasserreichen Flachlande lagert, das Sonnenlicht leise dämpft und umschleiert und der Vegetation ihre saftige Frische leiht, diese ganze, für das stumpfere Auge reizarme und doch an feinstem Zauber reiche niederländische Natur wissen diese Maler in wahrhaft erquickenden Bildern zu spiegeln. Da klappert auf dem Hügel eine Windmühle, dort liegen Kühe grasend auf der Wiese, dort gehen Arbeiter Abends am Strand hin, und die weiche, von feuchter Atmosphäre geschwängerte Luft, der zarte, Alles umhüllende Flor grausilberner Töne erzeugt von selbst die »grosse Harmonie«, die in sonnenklaren Ländern so schwer zu erzielen.

An erster Stelle sei *Jongkind* genannt, der frische, gesunde holländische Pariser, der erst nach seinem Tode 1891 in weiteren Kreisen bekannt ward. In Latrop 1819 geboren, hatte Jongkind früh sein Geburtsland verlassen und war eine Zeit lang nach Düsseldorf, dann für immer nach Frankreich gegangen, wo er auch sofort von einigen vornehmen Geistern in seiner Bedeutung erkannt wurde. Schon 1864 schrieb ein Kritiker des »Figaro«: »Coloristisch kann man nichts Feineres sehen, als die Landschaften Jongkinds — es müssten denn die deliciösen Arbeiten Corots sein. Man findet bei Beiden dieselbe Naivetät, dieselben hellen perlgrauen Himmel, dasselbe flüssige silberne Licht. Nur ist Jongkind etwas energischer, körperlicher, macht dem Reizvollen weniger Concessionen. Ein paar energische, wie zufällig hingeworfene und immer richtig sitzende Accente genügen ihm, seinen Bildern eine ausserordentliche Vibration zu geben.« Jongkind gehört nach seinem ganzen Wesen in die Gruppe der Fontainebleauer, und man würde eine Geschichte der französischen Landschaftsmalerei nicht schreiben können, ohne der exquisit reizvollen Bilder des Holländers zu gedenken. Diaz nahm sich Anfangs seiner an und Daubigny stand ihm sehr nahe, doch ohne einen directen Einfluss auszuüben.

Jongkind ist eine Persönlichkeit für sich geblieben, der allgemeinen Bewegung in seiner Art gefolgt. Er liebte das Wasser und den thauigen Morgen, das feuchte Grün, den in bleichen Strahlen erglänzenden und von silbernen Wolken durchzogenen Mondhimmel. Was er gibt, ist immer ganz unmittelbare Uebertragung persönlicher Eindrücke. Manchmal lässt er — obwohl breiter und impressionistischer, an den alten van der Neer denken, dem es auch der Mond angethan hatte und der sich Nachts so gern in der Gegend von Amsterdam und Utrecht herumtrieb. Gleich den alten Niederländern, fühlt sich Jongkind am wohlsten in Gegenden, die dem Menschen nahe sind. Die Häuser, die Schiffe, die Windmühlen, die Strassen und Dorfmarktplätze, alle Landstriche mit Spuren menschlicher Thätigkeit sind ihm lieb. In Paris malte er das Leben des Pont Neuf, die vom bleichen Licht des Mondes und von tausend Gaslaternen umstrahlten Häuser am Seineufer, die alten Kirchen und winklichen Gassen des Quartier latin, das kahle, noch werdende Terrain neu angelegter Vorstädte, die Thätigkeit der Strassenreiniger im Morgengrauen. Er kannte, wie kein Anderer, die verlorenen Winkel des alten grauen Paris und diese noch heute fast kleinstädtische Bevölkerung. In der Normandie reizt ihn die Urwüchsigkeit des Seelebens. Aus Holland, wohin ihn seine Erinnerungen oft führen, bringt er Momentaufnahmen von Canälen mit, wo trübes Wasser um dunkle Barken plätschert, von nebligen Dörfchen, wo die Sonne schüchtern auf rothen Dächern spielt, von Windmühlen auf grünen Wiesen, von feuchten Weideplätzen, schummerigen Mondaufgängen und frischen Morgenstimmungen, wie sie Goyen liebte. Im Nivernois um 1860 malte er die blassgrauen Sandwege, weisse, von greller Sonne beschienene Bauernhäuser, das vibrirende Rieseln der Sonnenstrahlen durch die trockenen Blätter herbstlicher Bäume; in Brüssel, in Toulon die kleinen winkligen Gassen mit ihrem bewegten wimmelnden Strassenleben. Seine Mache ist breit und zart, kräftig und pikant zugleich. Alles hat das zuckende Leben der Skizze.

Jongkind war Schüler Isabeys und erhielt schon im Salon 1852 eine dritte Medaille. Seitdem wiesen die Jurys seine Bilder zurück, erst auf der Weltausstellung 1889 trat er in seiner Bedeutung hervor. Gewöhnlich construirte er seine Landschaften noch, übernahm von den alten Holländern die Lust an architektonischem Aufbau, bemühte sich, seine Bilder zu »componiren«, die Bäume, die Schiffe, die Häuser, die Menschen möglichst so zu stellen, dass ein abgerundetes



de Haas: Kühe auf der Weide.

Ganze entstand. Aber zugleich war er ein Neuerer durch sein Streben nach transparenter Luft: der ersten einer, der sich ernstlich mit der Atmosphäre beschäftigte, dem Spiel der Reflexe, dem flüchtigen Wechsel des Tons. Das lässt ihn als wichtiges Verbindungsglied zwischen der Landschaft von 1830 und dem heutigen Impressionismus erscheinen.

Parallel mit ihm gingen in Holland die beiden *Maris:* Jacob, sehr zart, der ganz merkwürdige Akkorde anschlägt, Wilhelm, mächtiger, wärmer, der echte, behäbig phlegmatische Holländer. Die Erde ist auf seinen Bildern eine fette Amme, umworben und umkost von Sonnenstrahlen. Am liebsten ist ihm die Stunde, wenn der Himmel nach Abzug eines Gewitters wieder blau wird und die ersten Sonnenstrahlen auf dem fetten Torfboden und über dem Schilf des Weihers hüpfen. Blätter, Zweige, Bäume, Alles glänzt von Feuchtigkeit. Der Wind schüttelt die letzten Tropfen von den Aesten, die auf dem Gras in tausend kleinen Perlen zerstäuben. Das graue Moos rollt üppig sich auf und wird wieder weich, grün und saftig. Dicke schwarze Schnecken kriechen in dankbarer Regenlustigkeit über den



Mauve: Schafheerde.

Boden, und auch die Kühe, die sich da gelagert, athmen mit Behagen die feuchte Luft, die den saftigen, vom Regen getränkten Wiesen entströmt. Jacob Maris, der noch unter Daubigny sein Auge gebildet, ist weicher in der Empfindung, eleganter, poetischer und träumerischer. Er malt mit Vorliebe holländische Canäle aus der Gegend von Amsterdam und Rotterdam, von grosser Vornehmheit in ihrem bräunlichen Grau, von breiter, geklärter Anschauung und ruhiger Harmonie — oder Strandpartien aus der Gegend von Scheveningen oder Windmühlen, die wie mächtige Thürme im Vordergrund hoch über das flache Land und die niedrigen Häuschen in die grauwolkige, regentrübe Luft ragen. Die Feinheit des modernen Pleinair vereint sich in seinen Bildern mit der weichen Zartheit des überkommenen Helldunkels. Oft klingt in die aschgraue Harmonie nur pikant ein Stückchen lebhaftes Roth oder dunkles Violett hinein — schummerig und leuchtend, präcis und weich, einfach und raffinirt zugleich. Auch *Mauve,* der ausgezeichnete Harmonist, der in seinen Aquarellen so lebhaft und ursprünglich ist, hat in seinen Bildern diese zart melancholische Naturpoesie, diese tiefe traurige Grundstimmung, die ihn unserer Zeit so sympathisch macht. Die naive, idyllische, ländliche Naturfreude Daubignys hat bei ihm einen Stich in's Leidende bekommen, wodurch er sich Cazin nähert. Ein träumerischer Nebel, ein sinnendes

Schweigen ruht über seinen holländischen Gegenden, und der Wind scheint klagend durch die Blätter der Bäume zu wehen. Die Dämmerstunde und die feuchten Regentage, alle Molltöne der Natur, hat er besonders geliebt.

In H. W. Mesdag, der die Lyrik des Meeres in allen Tonarten malt, besitzt Holland einen der ersten Marinemaler der Welt. Seit Courbet sind wenige Darstellungen des Meerlebens von solcher Wahrhaftigkeit und Stärke des Natureindrucks gemalt worden. Während die Belgier Clays und Artan nie das Ufer verlassen, sieht man bei Mesdag das Meer vom Meer aus, nicht vom Ufer her; ist wirklich auf dem Wasser, mit Schiff, Luft und Wellen allein. Und während die Belgier besonders das lächelnde Meer, das prismatische Schillern der Sonnenstrahlen auf dem ruhigen Meeresspiegel lieben, zeigt Mesdag hauptsächlich den unheimlichen Moment vor dem Sturm. Das Meer liegt auf seinen Bildern gewöhnlich bleischwer da in drohender Ruhe; nur ein paar leicht zitternde Wogen scheinen sich vorzubereiten auf den Kampf, den sie unter einander führen werden. Darüber dehnt sich ein grauer, monoton düsterer Himmel, an dem selten nur, roth leuchtend wie der Krater eines Vulkans, der Sonnenball steht. Mesdag hat solche einfache Bilder seit einem Menschenalter auf jeder Ausstellung gehabt und ist erst in seinen letzten Jahren ein wenig der Routine verfallen.

De Haas malt die holländisch belgische Flachlandschaft, ihren wolkigen mattblauen nordischen Sommerhimmel und die Rinder oder Esel, die im Dünengras weiden. Lodewyk Apol liebt winterliche Laubwälder, deren blätterlose Zweige ein funkelnder Schneeschleier deckt, frosterstarrte Gewässer und weissgraue Baummassen, die zart in nebliger Luft verschwimmen; Klinkenberg im Haag, ein Schüler Bisschops, hat von diesem den Sonnenschein zu malen gelernt. Das Licht klarer Märztage liegt gewöhnlich über seinen Bildern und bescheint die Façaden sauberer Backsteinhäuser, die sich in der stillen Wasserfläche der Canäle spiegeln. Bastert, der so breit arbeitet, Roelofs, Blommers, Storm vans Gravesande, die stimmungsvollen Herbst-, Wald- und Abendlandschaften Fr. Duchattels und Koldewegs, die schönen Stillleben der Damen Marie Rosenboom und Sande-Bakhuyzen seien auch noch genannt. Es ist gerade innerhalb der holländischen Malerei ebenso schwer eine Auswahl zu treffen wie die Einzelnen zu kennzeichnen. Die merkwürdigste Familienähnlichkeit vereint sie. Immer Vornehmheit, die aus guten Ueber-

lieferungen stammt, ruhige, zuweilen an's Philiströse streifende Beschaulichkeit, dazu ein satter warmer, fast düsterer Ton: Wenn man einmal eine Ausstellung gesehen, erlebt man keine Ueberraschung mehr; Alles ist geschmackvoll und geklärt, von einer gewissen einschläfernden Güte. Die wuchtigen Pferde- und Strassenbilder von Breitner, der die Jugendwerke Manets mit Verständniss betrachtet; die energischen Steinbrüche und Vorstadtstimmungen von W. Tholen; die Flachlandschaften von Paul



Mesdag: Marine.

Joseph Gabriel mit ihrem Eindruck von Luft, Licht und unendlicher Ferne; schliesslich die spleenigen javanischen Bizzarrerien des Malayen Jan Toorop — sind die einzigen Werke, die seit vielen Jahren dem Chronisten Gelegenheit gaben, das eiserne Inventar der holländischen Künstlernamen um neue Nummern zu bereichern. Aber gerade, indem sie als so geschlossene Gruppe auftraten, haben die Holländer eine feste Stellung in der modernen Kunst sich errungen. Gerade, indem sie ohne Modeströmungen mitzumachen still ihrem ruhigen Temperamente folgten, haben sie vielleicht die bleibendsten Werke der Gegenwart geschaffen, die so viele interessante und bizarre, doch so wenig vollkommene, ganz erquickende Maler hervorbringt, weil die nervöse Sucht nach Neuem ihre normale erfreuliche Gestalt verkümmert.



XL.

Dänemark.

DÄNEMARK ist, wenn man will, ein neues Holland, nur von einer weniger dicken Atmosphäre, unter einem klareren Himmel, ein Holland, das weniger fett, weniger üppig ist, ein Land, das weniger bevölkert ist und wo man mehr träumt. Diesem verwandten Charakter der Natur entsprechend, ist auch in der Kunst der Uebergang von der einen Schule zur andern fast unmerklich. Als Interieur- und Landschaftsmaler schliessen sich die Dänen den Holländern an durch die rührende Zärtlichkeit, mit der sie das Porträt ihres schönen Landes, seines Familienlebens, seiner Waldlandschaften und Seen malen. Auch sie meiden, so erfolgreich sie als Techniker in Paris Erleuchtung suchten, das eigentliche Experimentiren mit dem Pleinair und die letzten Consequenzen des Impressionismus. Sie lieben fast noch mehr als die Holländer, sich in weiche Dämmerung und webenden Duft zu wickeln. Was sie von Jenen unterscheidet, ist nur ein geringeres Maass von Phlegma, ein grösseres von Nervosität, ein sanfter Schimmer elegischer Wehmuth, jener zarte Hauch träumerischer Melancholie, der auch die alten dänischen Volkslieder durchweht. Es klingt fast holländisch, was sie sagen, aber undeutlicher, geheimnissvoll flüsternd ausgesprochen, mit jenem matten Ungefähr, worin sich verräth, dass es dänisch ist.

Kennst du den Thiergarten bei Kopenhagen, jenen lieblichen Park, wo die alten dänischen Buchen flüsternd die Köpfe zusammenstecken und die Luft mit einschläfernden Düften schwängern. Vom Sund herüber kommt ein mattes, gedämpftes Rauschen, das leise, zitternd im Walde verhallt. Ueber den Boden gleiten die weichen Schatten der Buchenkronen, dazwischen spielt duftig das warme Sonnenlicht. Alles verwebt sich zu einer grossen, ruhig träumerischen Eintönigkeit, von geheimnissvoll schwermüthigem Charakter. Ein Volk, das in solcher Umgebung heranwächst, wird in all seinen

Empfindungen reizbarer, in seinem Organismus feinfühliger sich entwickeln, als eines, das zwischen Bergen und rauhen Felsklippen wohnt. Der Duft und Klang dieser seltsamen weichen Natur macht die Nerven vibrirender, zarter. Hast du Jacobsen gelesen? Erinnerst du dich der Gestalten von Niels Lyhne und Mogens und Marie Grubbe, die so weich und träumerisch hingebend sind, die so haltlos halb der Wirklichkeit, halb verschwommenen Nebelbildern leben, die so viel zarte, überzarte Empfindung haben und sofort fallen, sobald eine rauhe Hand sie aus ihrer Sphäre herauszieht. Erinnerst du dich der Verse, die Mogens leise vor sich hinsummt:

In Sehnen leb ich,
In Sehnen.

Derselbe geheimnissvolle Duft, den die Werke Jacobsens haben, jenes traumhaft sich Verlierende, Zerrinnende, im Nebel Verschwimmende, das an die weichen Uferlinien von Seelands Küsten mahnt, ist auch der dänischen Kunst zu eigen. Auch sie hat etwas seelisch Verschämtes, ein unendliches Bedürfniss nach dem, was zart und fein ist, etwas seltsam Insichgekehrtes, Zaghaftes, Zauderndes, schmelzend Muthloses, jung Harmloses und doch Thränenschimmerndes, eine Sehnsucht, die wie Wehmuth ist, eine Entsagung, die sich in stillen, schmerzlich süssen Elegien Luft macht. Auch sie meidet den kalten, klaren Tag, die indiscrete, entschleiernde Sonne. Alles ist eingehüllt von weichem, gedämpftem Licht, Alles geheimnissvoll, schweigend, in freundlich wehmüthigen Träumen schwelgend. Verschwommene Landschaften sind dargestellt in nebelverlorenen Linien, mit unbestimmten Tiefen und leisen Tönen. Oder dunkle Wohnzimmer, in denen Thee auf dem Tische steht und stille Leute sich in Stühle zurücklehnen. Im Ofen brennt das Feuer mit gedämpftem, behaglichen Schnurren. Auf dem Tisch steht die Petroleumlampe und erfüllt den Raum mit mildem Dämmerschein. Der bläuliche Rauch der Cigarren mischt sich mit dem röthlichen Schein des Kaminfeuers, das seinen Widerschein auf den Teppich wirft, während von draussen leise Regentropfen gegen die Fensterscheiben schlagen. Von welch altmodischer Zierlichkeit sind diese Möbel, diese grossen Tische aus Mahagoniholz und kleinen Secretäre auf dünnen, geschnörkelten Beinen. Das sind nicht Möbel, die dumm und gleichgültig dastehen, sondern ererbte, gepflegte Möbel, eng verwachsen mit dem Dasein der Menschen. Wie gemüthlich, zutraulich sehen sie zu, wenn die

Familie um den Tisch sich versammelt, wenn das Theegeschirr klappert und das Wasser brodelt. Und wie drücken sie sich scheu an die Wände, wenn Gesellschaft ist, als hätten sie Angst vor den Leuten. Auf den Fensterbrettern blühen in grüngesprenkelten Töpfen altmodische Blumen. Altmodische Familienporträts hängen in biedermaierischer Behaglichkeit an den Wänden.

Man hat bei uns, wo man überhaupt geneigt ist, dem grossen Weltverkehr fernliegende Gegenden schon deshalb für halbbarbarisch zu halten, weil man von ihnen nichts weiss, diese bescheidene, aber kerngesunde dänische Malerei lange Zeit sehr von oben herab betrachtet. Erst das epochemachende Auftreten der jungen dänischen Schule auf den letzten grossen Ausstellungen belehrte, dass sich innerhalb der Grenzen des kleinen nordischen Königreiches ein frisches Künstlerleben rühre. Durch die Werke der Jungen wurde die Aufmerksamkeit auch auf die Aelteren gelenkt, denn es war nicht anzunehmen, dass solche Kunstblüthe über Nacht gekommen.

Dänemark ist bekanntlich keine Stätte alter Kultur. Vor dem Zeitalter Thorwaldsens fehlte jede künstlerische Tradition, niemals war das Land Schauplatz einer nachhaltigen und historisch wichtigen Kunstentwicklung. Aus dem Mittelalter hat es nur in wenigen gothischen Bauwerken von massiver Eintönigkeit Spuren einer schwachen Kunstthätigkeit aufzuweisen. Erst spät, im Beginn des 17. Jahrhunderts, trat unter der Regierung Christians IV. die Pflege künstlerischer Interessen mit grösserer Lebhaftigkeit hervor. Christian V. (1670—1699) suchte ein paar Strahlen von der Sonne Ludwigs XIV. zu erhaschen und berief zahlreiche französische Künstler, die das Land mit mannigfachen Nachahmungen Lebruns und Coustous beschenkten. Unter Friedrich V. (1746—1766) wurde eine Kunstakademie im Schloss Charlottenborg begründet und von dem Bildhauer Saly aus Valenciennes nach französischem Muster organisirt. Das neue Stadtviertel, das um diese Zeit in Kopenhagen entstand, die sogenannte Friedrichstadt, gibt in ihren Palais und der von Saly ausgeführten Reiterstatue Friedrichs V. ein ziemlich vollständiges Bild des nicht besonders reichen dänischen Rococo. Eine Generation später traten dann zwar dänische Künstler an die Spitze der Schule, aber die Tradition blieb vorwiegend französisch oder deutsch classisch. Jens Juel zeichnete sich als eleganter Porträtmaler aus. Der Thiermaler Gebauer malte kleine Bilder im Sinne des Esaias van de Velde. Durch den Bildhauer Wiedewelt wurden Winckel-

manns Theorien in Kopenhagen bekannt gemacht. Der Maler Abildgaard, ein allseitig gebildeter, grundgelehrter Akademiker, sah in den italienischen Renaissancemeistern, besonders in Michelangelo, seine Ideale Unter diesen Männern bildeten sich Asmus Carstens und Bertel Thorwaldsen, die einen so wichtigen Beitrag zu Europas Kunstentwicklung lieferten.

War diese erste Periode der dänischen Kunst französisch oder classicistisch, jedenfalls importirt, ohne individuelles Gepräge, so leitete mit Eckersberg die nationale Epoche der dänischen Malerei ein, gebildet von einer Gruppe von Männern, die auf ihrem Boden standen, nur dänische Natur und dänisches Leben schilderten. Die Betrachtung ihrer Bilder bereitet dem Auge wenig ästhetische Freude. Die Ausführung fast aller ist spitz und ängstlich, die Darstellung der Formen kleinlich, die Farbe trocken und glanzlos. Doch der Empfindungsgehalt versöhnt mit der technischen Dürftigkeit. Zu einer Zeit, die geistloses Reproduciren alter Gedanken und alter Culturformen Idealismus nannte, waren die Dänen die ersten selbständigen Naturalisten, in einer Zeit, da die Kunst die Dinge fast nur durch das Medium der Literatur sah, erwiesen sie sich im eigentlichen Sinne als Maler und brauchten deshalb später den grossen Befreiungskampf, der überall anderwärts zu bestehen war, nicht durchzukämpfen. Sie hatten nicht nöthig allmählich zu lernen, dass man die Natur auch ohne conventionelle Anordnung künstlerisch wiedergeben könne, brauchten nicht belehrt zu werden, dass es bessere Welten als den gewöhnlichen Genrehumor gebe. Denn sie versenkten sich gleich Anfangs in die Wirklichkeit, statt von oben herab darüber zu witzeln und wurden durch ihren geübten Blick für das Malerische, auch vor schwülstiger Dorfgeschichten-Sentimentalität bewahrt. Wie die holländische Kunst im 17. Jahrhundert, hat die dänische treu nach der Natur gearbeitet, in tiefer, achtungsvoller Liebe zu dieser nichts geben wollen, als die Natur selbst in einfacher, wahrheitsgetreuer persönlicher Auffassung, und während jene pseudoidealistischen oder novellistischen Werke des Continents später aus der Malerei verschwanden, sind diese dänischen, da sie frische, naturalistische Keime in sich aufnahmen, noch heute, obzwar altmodisch, doch nicht veraltet, ja beherrschen in ihrer Grundanschauung theilweise noch die lebende dänische Kunst.

Christopher Wilhelm Eckersberg war in manchem Betracht ein merkwürdiger Künstler. Als Techniker fast antediluvianisch: altmodisch in seinen harten und scharfen Porträts, altmodisch in seinen



Eckersberg: Familienporträt.

grossen Historien, altmodisch in seinen kleinlichen Landschaften und sorgfältig gezeichneten blechernen Marinen. Trotzdem ist er classischer geblieben, als diejenigen seiner Zeitgenossen, die das classische Gewand gleich selbst für die Ewigkeit anzogen. Er spricht in einfacher, vertraulicher Sprache von Dingen, die wir kennen, er erwärmt durch sein reines Gefühl; alles, was er gibt, trägt das Gepräge eigenthümlicher Wahrhaftigkeit, es ist, als garantire er mit seiner eigenen Person für die Wahrheit des von ihm Gemalten.

Eckersberg gehört zu jenen früher wenig beachteten, bescheidenen aber verdienstvollen Künstlern, die etwas Neues an die Stelle des vom vorigen Jahrhundert Ererbten und der von den Andern beliebten classicistischen Nachahmung setzten. Er hatte noch, wie Carstens, bei Abildgaard gelernt, dann 1810—1813 unter David in Paris seine Ausbildung vollendet. 1813—1816 war er in Rom, wo damals Thorwaldsen, sein Freund, als Hoherpriester der Kunst wirkte. Und wie er in seinen Pariser Studien dem stürmischen Revolutionsmanne zu folgen sich abmühte, so stehen seine im Thor-



Eckersberg: Marine.

waldsen-Museum befindlichen Bilder aus Rom ganz im Banne des römischen Classicismus. Doch als er 1816 in die Heimath zurückkehrte und dort, ein Mann von zäher Energie, die Führung der dänischen Kunst übernahm, kam bald zum Vorschein, wohin seine Begabung neigte. Es gibt aus dieser Zeit ein Selbstporträt, auf dem er sich malte, wie er mit ehrlichen dunkelblauen Augen gross und nüchtern, verständig beobachtend in die Welt blickt. Dieses Bild enthält ihn als Mensch wie als Künstler und liefert sogar zu den langweiligen Historien, die er in Paris und Rom componirte, einen eigenthümlichen Commentar. Aeusserlich bewegen sich dieselben in dem damals allenthalben beliebten Ideenkreis, entlehnen ihre Stoffe der Bibel oder der Antike. Bacchus und Ariadne, die spartanischen Knaben, Odysseus, der die Freier tödtet, alle vor 1816 gemalt, gehörten zum Trockensten, was damals die Welt entstehen sah. Aber sowohl gegenüber den frühern dänischen Bildern wie gegenüber den classicistischen Erzeugnissen der Zeitgenossen wirken sie naturwahr. An die Stelle der langen weichen, geschwungenen manierirten Figuren

Abildgaards mit ihren gedunsenen Muskeln und allgemeinen Gesichtern setzt Eckersberg steife Gestalten, die keinen Linienfluss kennen und deren ernste Gesichter nichts vom Schönheitsideal des Cinquecento haben. Die Antike liegt nur im Titel, die Basis seiner Kunst war die haarscharfe Beobachtung des Modells. Selbst wenn er Menschen zu lebenden Bildern zusammenstellte, die eine von alten Schriftstellern berichtete Geschichte illustrirten, war das unmittelbare Naturstudium das Heilmittel, das er dem Manierismus der Zeit gegenübersetzte. Und diese gesunde gründliche, wenn auch technisch reizlose Naturbeobachtung ist für seine frühen Landschaften noch mehr bezeichnend. Schon in Rom hat der stille Jütländer eine Reihe kleiner Bilder gemalt, die sowohl von den classicistischen Veduten wie den trockenen Architekturstücken seiner Zeitgenossen sich scharf unterscheiden. Denn nicht die Schönheit der Architektur als solcher reizte ihn. Der Hinterhof einer modernen römischen Hütte war ihm ebenso lieb wie eine classische Ruine, eine Frühlingswiese mit sprossenden Blumen gleich lieb wie die Colonnaden des St. Peter. Auch hier spielte das Licht, auch hier war Farbe. Seine Bilder verdankten — was viel sagen will in jener Zeit — weniger einem antiquarischen als einem malerischen Interesse ihr Dasein.

Und als Eckersberg später in die Heimath zurückgekehrt war, blieb er derselbe, sowohl in seiner äusserlichen Vielseitigkeit wie im Grundprincip seiner Kunst. Es wurden biblische Bilder und Altargemälde bei ihm bestellt, und er hat den »Durchgang der Israeliten durch's rothe Meer« sehr verständig gemalt, in seiner Madonna als Himmelskönigin Rafael recht prosaisch umschrieben. Der Hof gab ihm den Auftrag, den Thronsaal des Christiansborger Schlosses mit Darstellungen aus der dänischen Geschichte zu illustriren und er hat sich dieser Aufgabe ehrlich und pflichtgetreu entledigt. Die ganze Welt verlangte Porträts und er stellte jeden, indem er ihn recht ähnlich machte, zufrieden. Daneben aber geht ein wichtiger Strom von Bildern her, die nicht bestellt waren, also klarer zeigen, was er selbst erstrebte: Scenen aus dem Alltagsleben, Landschaften und Seebilder. Er ist der erste, der in jener nur für Götter und Heroen schwärmenden Zeit den Satz durchführte, dass Alles gemalt werden könne, Geschichte und Wirklichkeit, Heiliges und Profanes. Sein ganzes Leben lang begeisterte er sich für Licht und Luft, für Land und See. Die seit Joseph Vernet vernachlässigte Marinemalerei ward durch ihn von Neuem in die Kunst eingeführt. Was ihn auszeichnete, war

eine ausserordentlich reine, innige und feine Auffassung dessen, was er in der Wirklichkeit, im Menschenleben, auf dem Lande oder der See sah, und mögen seine Bilder prosaisch und trocken sein, so sind sie doch gediegen, rechtschaffen, ehrlich. Bei ihm gibt es keine nichtssagenden Posen und hohlen Phrasen. Sein Wesen ist Treuherzigkeit und gründlich bedachtsame Beobachtung unter strenger Enthaltsamkeit von Allem, was den Blick bestechen könnte. Selbst sein Colorit ist in dieser Hinsicht bezeichnend. Die Aelteren, Juel und Abildgaard hatten danach gestrebt, eine künstliche Harmonie herzustellen, sie arbeiteten mit gesättigten, dem Auge schmeichelnden Farben, suchten ihren Bildern den Ton der alten Meister oder jenen leichten Metallglanz zu geben, der mit der vergoldeten Möbeldecoration des Rococo harmonirte. So hatte auch Eckersberg noch in seinem »Bacchus mit der Ariadne« gearbeitet. Später aber verschwinden diese schmeichelnden, auf's Decorative angelegten Farben. Er strebt eine möglichst getreue, wenn auch brüsk harte Wiedergabe der Localfarben an, zieht die Dinge aus der Sauce, aus dem malerischen Ton, in die Abildgaard sie getaucht hatte, und stellt sie in frisches Tageslicht. Alles bekommt bei ihm seine gesunde natürliche Beleuchtung, und das hauptsächlich macht wohl, dass seine Bilder neben denen der feinen Rococomaler etwas plebejisch wirken. In der Nachbarschaft der in Goldton abgestimmten Porträts Juels sehen in der Kopenhagener Galerie die Figuren Eckersbergs aus, als hätten sie sich gewaschen, so naiv und ehrlich setzte er die gesunden rothen Backen seiner jungen Mädchen keck auf die weisse Haut.



Bendz: Im Atelier.



Sonne: Die Kranken am Grabe der heiligen Helene.

Gewiss ist viel Materielles und Prosaisches in dieser Schaffensart. Für die Poesie der Farbe hatte er wenig Sinn. Aber wenn von seinen Bildern im Thorwaldsen-Museum der Blick auf Riedels gegenüberhängendes schlafendes Mädchen fällt, so ist das äusserlich Wohlgefällige, süsslich Kokette auf Seite des Deutschen, Gesundheit und Wahrheit auf der des Dänen.

Jeder bemerkt leicht, dass Eckersbergs Thätigkeit in eine Periode fiel, da die Plastik über die Malerei gesetzt, im Bilde besonders das plastische Element betont wurde. Diese zeichnerische Behandlung, die den Begriff des Malerischen noch wenig kennt, gibt hauptsächlich seinen Werken ihr veraltetes Gepräge. Eckersberg malte zu sehr die Dinge selbst und zu wenig ihren Eindruck. Seine Beobachtung ist positiv, solid, handfest, aber verfährt nicht leicht genug mit Leichtem, nicht flüchtig genug mit Flüchtigem. Seine Stärke ist, Gegenstände mit undurchsichtiger Oberfläche zu schildern, im harten Tageslicht, wo man die Dinge ganz deutlich sieht. Dämmerung und Helldunkel, das die Umrisse zerfliessen macht, ist nicht seine Sache. Optische Phänomene, wie Regenbogen, wirken bei ihm schwer, materiell.



Marstrand: Erasmus Montanus.

Was die Modernen nur undeutlich ahnen lassen, malt er substantiell und handgreiflich. Er ist zu schonend gegen den gezeichneten Umriss. Wie hart und unangenehm wirken die Conturen auf seinem Bilde vom Innern des Colosseums. In seinem Streben nach Umriss und Lokalfarbe gibt er sie selbst Dingen, die keine haben. Die Wolken sehen aus, wie gemauert. Das Wasser, das in seiner unendlichen Manigfaltigkeit fast noch launenhafter als die Luft ist, gleichzeitig in bläulichen, grünlichen, weisslichen Tönen spielt, hat bei Eckersberg nur einen eintönigen, harten Ton, keine Transparenz, nicht Glanz noch Schimmer. Nur wenn man hinwegsieht über diese Mängel, kann man über das unvergleichliche Studium der Wellenbewegung und die vortreffliche Zeichnung der Schiffe sich freuen, sich erinnern, zwar viel effektvollere Seestücke gesehen zu haben, doch wenige, die in der Einzelbetrachtung so genügen.

Bei Eckersberg ist Alles ruhig, überlegt, logisch, gedacht und gesehen, bevor es gemalt wurde; jeder Punkt steht, wo er soll; er kennt seine Perspective und seine Anatomie an den Fingern. Seine



Marstrand: Sonntag am Siljansee.

Marinen mit ihren kleinen Schiffen, die sich auf porzellanernen Wellen schaukeln, sind kalt und trocken gemalt, aber sehr delikat beobachtet und sicher gezeichnet. Und seine Porträts, obwohl malerisch ebenfalls kleinlich, gehören an Ehrlichkeit des Naturstudiums zu den besten ihrer Zeit. In dem Familienbild des Grosshändlers Nathanson der Kopenhagener Galerie verschönert er seine Modelle nicht, sondern geht ihnen derb zwar, doch ehrlich zu Leibe. Einzelne seiner Kinderbilder sind von gewinnender Unschuld, einige seiner Frauenporträts würdig, neben denen Davids genannt zu werden. Mit einem sorgfältigen Pinsel und in sehr zarter Empfindung hat er namentlich die Freundin Thorwaldsens, Anne Marie Magnani, und den Meister selbst gemalt, den er wie einen Gott verehrte. Hier ist trotz spitzpinseliger Detailarbeit ein Anflug wahrhafter Grösse erreicht. Kopf und Hände sind, wie auf allen seinen Bildern, ängstlich gezeichnet, das steife, subtil gemalte Hemd wirkt unmalerisch. Desto rührender ist die unendliche, ganz praerafaelitische Andacht, mit der er in diesen Kopf sich vertiefte, die religiöse Ehrfurcht, mit der er jedes Härchen, jede Falte des Gesichtes treu wiedergab; und durch diese frisch naturalistischen Eigenschaften ist Eckersberg der Ahne der heutigen dänischen Kunst geworden. Positiv und realistisch, zu ehrlich, um sich durch äusserliche Nachahmung



Marstrand: Der Besuch.

scheinbar auf gleiche Höhe mit den grossen Alten zu schwingen, dafür um so emsiger bestrebt, in den Geist der Natur einzudringen und Alles bis auf's Kleinste lieb zu gewinnen, schwach in der Phantasie, aber tief im Naturgefühl — so war Eckersberg selbst und so die Malerei, die sich auf der Basis seiner Naturanschauung entwickelte.

Alle seine Schüler Rörbye, Küchler, Eddelien, Bendz, Christen Köbke, Roed u. A. waren, gleich ihrem Lehrer, reine Naturalisten, gesund und männlich: wie Peter Hess, wie Bürkel, Franz Krüger und Hermann Kauffmann. Scenen aus Maler-, Kupferstecher- und Bildhauer-Ateliers, aus dem Soldaten- und Bauernleben waren ihre gewöhnlichen Stoffe, und alle ihre Bilder zeigen, dass unter Eckersbergs Einfluss ein schlichter Beobachtungsgeist unter die dänischen Maler gekommen. Zur Zeit, als ganz Dänemark für Oehlenschläger und sanfte Mondscheinnächte schwärmte, brachten sie ohne einen An-

flug romantischer Sentimentalität Allem eine gleich redliche objective Treue entgegen, dachten nicht daran, die Menschen zu verschönern, sondern nahmen die Formen treuherzig, wie sie sie fanden. Noch weniger fühlten sie sich veranlasst, im Sinne der gleichzeitigen Genremaler über das Leben zu witzeln, sondern kannten kein höheres Ziel, als sich mit Ernst und Gefühl in das Unmittelbare, Intime zu vertiefen. *Sonne*, der namentlich als Schlachtenmaler in Dänemark geschätzt ist, war einer der ersten, die sich an die Schilderung des dänischen Volkslebens machten. Er hatte wenig Technik, aber ein tiefes, schönes Gefühl, und sein rührendes Bild in der Nationalgalerie von den Kranken am Grabe der heiligen Helene gehört zu den werthvollsten Arbeiten der Generation. Ueberraschend zeigt er sich als epischer Monumentalmaler in den ausgezeichneten, leider fast zerstörten Sgrafittos auf den Mauern des Thorwaldsen-Museums, worin er die Heimkehr des Meisters nach Kopenhagen und den begeisterten Empfang durch seine Landsleute darstellte. *Jörgen Roed*, der Eckersbergs Nachfolger als Lehrer an der Akademie wurde und als solcher dessen Traditionen aufrecht erhielt, hat sich namentlich als hervorragender Porträtmaler bewährt, doch auch gute Architekturbilder, Scenen aus dem Volks- und Alltagsleben und mehrere religiöse Werke — ganz wie sein Lehrer — gemalt. Er hatte die sichere Zeichnung Eckersbergs und wie dieser wenig Phantasie und coloristischen Sinn, aber seine Farben waren discreter und feiner als die des Altmeisters.

Nur *Vilhelm Marstrand* nimmt eine Sonderstellung ein. Während Eckersberg mit dem ruhig beobachtenden Auge des Malers in die Natur sah, ist Marstrand Genremaler im vollen Sinne des Wortes, der einzige in Dänemark, der »Ideen« hatte, der dänische Wilkie und Schrödter, Madou und Biard in einer Person. Die Zeitgenossen haben ihn wegen dieses »gesunden, derben Humors« als den geistreichsten Maler und genialsten Charakterzeichner Dänemarks gefeiert. Und sonderbar — auch die Jetztlebenden können an diesem Urtheil nicht rütteln. Es ist mit dem Humor in der Malerei ein eigen Ding. Er ist im Allgemeinen heute in gleichem Misscredit wie das dramatische Pathos der Historie. Aber wie stets Unterschiede sein werden zwischen einer wirklichen wilden Leidenschaft und theatermässigem Gesticuliren, so ist auch echter Humor von affectirtem Witzeln zu scheiden. Delaroches Historien verfehlen ihre Wirkung, weil er, ein zahmer, friedliebender Geist, seine Mordthaten



Exner: Die kleine Reconvalescentin.

mit der Wildheit des Mieris malte; und Adolf Schroedters Humoresken wirken gleichfalls lauwarm, weil er, ein hausbackener, nüchterner Gesell, sie mit selbstzufriedenem, trockenen Lächeln zum Besten gab. Das Thema deckte sich nicht mit der Art ihres Talentes. Aber Delacroix reisst durch die ganze Scala der Leidenschaften mit fort; kein geschickter Regisseur, ein kühner Feuergeist spricht. Und frisch ist auf seinem kleineren Gebiete auch Marstrand geblieben. Keine coloristischen Genüsse verlangt man von ihm — die ganze Kunst ist auf die Beobachtung der Seele gerichtet. Jene krumme Nase, jene Finnen auf einem Weingesicht, jene stumpfe Geberde des schlaffen, verthierten Menschen, jene runzeligen Gesichtszüge und gemeinen Formen dienen nur dazu, das Naturell, das Gewerbe, die Manie, die Gewohnheit deutlicher heraustreten zu lassen. Das sind nicht mehr Formen und Farben; das ist die Ausschweifung, die Trunkenheit, die Brutalität, die Pfiffigkeit, die Dummheit, der Geiz. Man bewundert, wie er aus Jedem den Grundzug seines Wesens herausfühlt; ist erstaunt, mit welch realistischer Kraft er das Charakteristische zur Charaktercharge zuspitzt. Man geht, um mehr noch in die Werkstatt seines Geistes zu dringen, von der Betrachtung der Bilder zu

der seiner meisterhaften Federzeichnungen über und folgt hier, wo die Farbe nicht stört, mit noch grösserem Interesse dem funkensprühenden Witz. Marstrand langweilt nie, sondern weiss in Spannung zu setzen, und da er seine Absicht erreicht, hat seine Kunst ihre Berechtigung. Zur breiten Komik Holbergs, zu Baggesens graziöser Laune und dem ausgelassenen Muthwillen Heibergs lieferte Marstrand die künstlerische Parallele.

Gleich seit 1829, da er als Schüler Eckersbergs seine ersten Bilder ausstellte, hatte er diese humoristisch-satirische Bahn betreten. Er malte die Kopenhagener Volks- und Philisterwelt in ihren häuslichen Beschäftigungen oder die Drolligkeiten des Kneipenlebens. Leute, die sich barbiren und dabei komische Gesichter schneiden, unglückliche abgewiesene Freier oder Familiengesellschaften mit heiteren Intermezzis. Und in Italien, wo er 1836—43 das erste Mal weilte, sah sein Humoristenauge ebenso lustige Dinge. Sein »St. Antoniusfest in Rom« ist ein Feuerwerk von Laune und Witz, seine italienische Weinernte voll von komischen Ideen und Schalkhaftigkeit.

Ganz in seinem Element war Marstrand daher, als er nach seiner Rückkehr die berühmten Bilder zu Holbergs Komödien malte, die mehrere Jahre seiner Thätigkeit füllten. Während Lorentzen und Eckersberg ohne viel Glück sich in der Illustration des dänischen Molière versuchten, traf Marstrand ganz vorzüglich den volksthümlichen Ton. 1844 entstand die »Putzscene aus Erasmus Montanus«, das Jahr darauf der »Besuch bei der Wöchnerin«, 1852 das »Collegium politicum«, 1859 die Kaffeescene aus den »politischen Kannegiessern« und die Gerichtsscene aus dem »Glücklichen Schiffbruch«. Marstrand hatte eine Geistesverwandtschaft mit Holberg und bewegte sich deshalb mit grosser Freiheit auf diesem Gebiete. Sein »Besuch bei der Wöchnerin« würde Hogarth Ehre machen, mit solch satirischer Schärfe hat er die Charaktere herausgeschält. Die neuerdings mit einer geistreichen und eleganten Feder gezeichneten Holbergillustrationen *Hans Tegners* haben nicht diese Marstrandschen Gemälde verdunkelt. Neben Holberg war Don Quijote sein ständiges Arbeitsfeld, und man muss die langweiligen Illustrationen Adolf Schroedlers dagegen halten, um desto mehr den hohen Flug von Marstrands Phantasie zu fühlen.

Marstrand war ein Maler von grosser Vielseitigkeit. Sein umfangreiches Bild »Sonntag am Siljansee« von 1853 ist ohne alle genrehaften Pointen etwa im Sinne von Teniers' grosser Kirmess

gehalten. Und wieder in einem andern, dem »Besuch« von 1857 ist der Satiriker ein idyllisch zarter Poet. Friedliche Sonntagsstimmung liegt über einer alten Stube mit soliden Möbeln, denen man ansieht, dass hier Generationen hindurch dieselbe Familie in behäbigem Wohlstand hauste. Schon dieses Interieur gibt dem Ganzen eine heimliche, sonntägliche Stimmung. Und hier spielt nun die bekannte Geschichte von dem jungen Mann, der das junge Mädchen freit. Ein hübscher Seeofficier ist in's Zimmer getreten und legt ein kleines, nett eingewickeltes Bouquet auf den Tisch. Sie hat leise gedankt, die alte Mutter wirft ihr bedeutungsvolle Blicke zu, eine Verlegenheitspause ist eingetreten — ein Genrebild also, doch mit grosser Liebenswürdigkeit erzählt.

Unterdessen hatte er wieder mehrfache Reisen nach dem Süden, nach Venedig und Rom, gemacht und im Anschluss daran eine Reihe lebensgrosser italienischer Bilder im Sinne Riedels gemalt: Mädchen an der Thür von Osterien, Kinder, die mit Katzen spielen, schmachtende Jäger u. dgl. Sein Vortrag, anfangs zierlich und glatt, erscheint in diesen spätern Arbeiten breiter, mehr auf das Grosse gehend, das anfangs kalte Colorit wärmer und tiefer, aber zugleich sauciger und dunkler. Der schlimme Einfluss dieser Reisen war namentlich, dass der frühere Humorist in seiner letzten Zeit gern feierlich wurde und kirchliche Bilder malte. 1856 entstand sein »Christus mit den Jüngern in Emaus«, 1869 sein figurenreiches »Gastgebot Christi« — als Composition von ergreifender Schönheit, doch malerisch wenig werthvoll. Das beste, aus seinen letzten Jahren ist eine Reihe Porträts, darunter das der Frau Heiberg, des Malers Constantin Hansen und des Professors Höyen. Auch hier liegt Marstrands Stärke nicht in der liebevollen Beobachtung des Einzelnen, dagegen besass der alte Satiriker einen scharfen Blick für Charakter und Seele und wusste seinen Bildern etwas merkwürdig Momentanes, Geistreiches, Lebendiges zu geben.

Für die Weiterentwicklung der dänischen Kunst war er gefährlich. Sein Leben theilte sich zwischen Italien und Dänemark und durch ihn namentlich wurde, wenn auch für kurze Zeit, die dänische Malerei dem heimathlichen Boden entfremdet. Das Reisefieber nach Italien und dem Orient kam in Schwung.

Um 1840 war eine grosse dänische Colonie in Rom thätig, und auch im München Ludwigs I. wurde gern Station gemacht. Hier malte *Bendz* das schöne im Thorwaldsen-Museum befindliche

Bild vom Finck'schen Caféhaus. *Ernst Meyer,* der eine Zeitlang bei Cornelius studirte, warf mit grossem Eifer sich auf die Schilderung des römischen und neapolitanischen Strassenlebens. *Küchler,* der später in Italien Mönch wurde, malte ausser römischen Strassenscenen auch religiöse Bilder — Josef und seine Brüder u. dgl. — düsseldorfisch in der Farbe, doch ohne Sentimentalität. *Constantin Hansen* suchte in seinen mythologischen Fresken in der Vorhalle der Kopenhagener Universität, wo *Hilker* die ornamentalen Decorationen malte, nach dem Vorgange der Bildhauer die Götterwelt des Nordens in den Kreis der dänischen Malerei zu ziehen und ist sonst in der Kopenhagen'er Galerie mit Scenen aus Neapel und Ansichten römischer Ruinen vertreten. Die Bilder des um mehrere Jahre älteren *J. A. Krafft* und des Landschaftsmalers Pezhold gehen etwa mit den kleinen italienischen Bildern unseres Bürkel parallel. Niels Simonsen, der Schlachtenmaler, machte eine Reise nach Afrika und kam mit Wüstenbildern zurück. Auch Rörbye ging dazu über, die Nachfrage nach Orientbildern zu decken.

Andersen hat in seinem Roman »Nur ein Geiger« hübsch das damalige Leben der dänischen Künstler in Rom geschildert, ihr arbeitsames Studium und ihre lustigen Kneipen, wenn im Café Greco das »Pontemolle« gefeiert ward. »An den Wänden hingen Kränze, und in der Mitte bildete ein Geflecht von Eichenblättern ein O und ein T — das bezeichnete die Namen Overbeck und Thorwaldsen. Auf den Bänken sassen um die Tische herum junge und alte Künstler, die meisten von ihnen Deutsche, von welchen sich das Kneipenleben schreibt. Alle hatten Schnurr-, Kinn- und Backenbärte, einzelne trugen lange Locken. Einige sassen in Hemdärmeln da, andere in Blousen. Hier sah man den alten berühmten Reinhart in Lederwamms mit rother Mütze auf dem Kopf. Sein Hund war an das Stuhlbein festgebunden und kläffte lustig mit einem andern Hunde dicht daneben. Da sass der Tyroler Koch, der alte Künstler mit dem jovialen Gesicht. Da sass Overbeck mit blossem Halse und langen Locken über weissem Hemdkragen, ganz wie Rafael gekleidet«. Und Emil Hannover weist in seinem feinsinnigen Buch über Köbke mit Recht darauf hin, von welcher Bedeutung Italien und der Verkehr mit den Nazarenern für die damaligen dänischen Künstler war. Sie lernten monumentale Aufgaben, wie sie in den 30er Jahren in Dänemark gestellt wurden, mit Geschick lösen, bekamen Verständniss für Formenschönheit und abgerundete Composition. Aber

vom gesunden Wege Eckersbergs wurden sie abgelenkt. Was sie an decorativen Arbeiten leisteten, beruhte nur auf dem Studium der Alten. Die italienische Volksschilderung aber verführte zu derselben ethnographischen Costümmalerei und sentimentalen Räuberromantik, die damals allerwärts in Blüthe stand. Selbst die deutschen Unterrichtsprincipien, die ihnen Ernst Meyer vermittelte, brachten eine Halbheit in den Eckersberg'schen Naturalismus. Ein Besuch des Kopenhagener Kupferstichcabinets belehrt, dass in jenen Jahren fast nie mehr nach gemalten Studien, sondern lediglich nach Zeichnungen gearbeitet wurde. Man hatte eine allgemeine »Farbentheorie« — von der auch Ludwig Richter in seinen »Lebenserinnerungen« spricht — und notirte auf den gezeichneten Skizzenblättern nur flüchtig mit dem Bleistift die später zu verwendenden Farben. Viele liehen solche Zeichnungen sich gegenseitig, um sie abwechselnd für Bilder zu benutzen. Auch der Gipskopf und das Schönheitsideal übten ihren geisttödtenden Einfluss.

Erst die grosse nationale Bewegung, deren Ergebniss die demokratische Staatsverfassung und der Krieg mit Deutschland 1848—50 war, führte die dänische Malerei auf sich selbst zurück. Ihren ersten Ausdruck fand diese Stimmung in den Schriften des geistreichen Kunsthistorikers N. Höyen, der ein langes Leben hindurch mit der Macht seltener Beredsamkeit dafür kämpfte, die Wirksamkeit der Kunst noch enger als bisher mit dem Leben der Nation zu verknüpfen. Ein Land, das der Welt Thorwaldsen geschenkt hätte, erörterte er in einem Vortrag vom 23. März 1844 »Von den Bedingungen für die Entwicklung einer skandinavischen Nationalkunst«, dürfe nicht in der Nachahmung fremder Kunstweisen untergehen, sondern müsse den Stolz haben, selbst innerhalb der europäischen Malerei eine eigenartige Stelle sich zu sichern. Was nur möglich sei auf dem Wege, den Eckersberg angedeutet: Es sei darzustellen, was in der Seele des Volkes lebe. Der dänische Maler habe in erster Linie zu lernen, sich in der Heimath zu Hause zu fühlen. Hier seien die starken Wurzeln seiner Kraft. Nur so könne es dazu kommen, dass die dänische Kunst wie die dänische Sprache und Poesie eine eigenthümliche nordische Sprache spreche. Auf den dänischen Inseln sollten die Maler das Volk studiren, nicht, um treue Kostümbilder nach Hause zu bringen, sondern um nach allen Seiten vertraut zu werden mit dem ernsten, barschen Naturleben und diesem grobkörnigen, gesunden Fischervolk. Erst wenn es ihnen gelungen



Vermehren: Bauernhof.

sei, aus dem Volksleben selbst die ursprünglichen Stammeseigenthümlichkeiten herauszuschälen, den Charakter des Nordbewohners in seiner ganzen Eigenthümlichkeit zu ergreifen, werde es vielleicht möglich sein, dass auch eine eigenartige grosse Kunst in Dänemark sich entwickle. Seit diesem Auftreten Höyens ist ein neuer Aufschwung der dänischen Volks- und Landschaftsmalerei zu verzeichnen. Italien und Rom war kein Sammelpunkt mehr für die dänischen Künstler. Dieses Geschlecht von Malern, das aufgewachsen war inmitten der Ideen von Freiheit und Nationalität, die vor dem Kriege von 1848 das Land durchzitterten, kannte keinen höheren Ehrgeiz als dänisches Leben darzustellen, nicht mehr in spöttelnder Auffassung, wie Marstrand, sondern mit Treuherzigkeit und hingebendem Gefühl.

Weder Vermehren, noch Dalsgaard, noch Exner kennen den forcirten Genrehumor, der damals auf dem Continent sein Wesen trieb. Sie bemühen sich auch nicht, einem internationalen Publikum einen Lehrkurs über die Sitten und Gebräuche in Dänemark zu er-

theilen. Sie malen einfach, was sie malerisch reizte und nähern sich dadurch, trotz ihres detaillirten spitzigen Vortrags und ihrer eintönigen reizlosen Malweise, ein wenig der stillen Poesie, die an den alten Holländern erfreut.



Vermehren: Der Schafhirt auf der Haide.

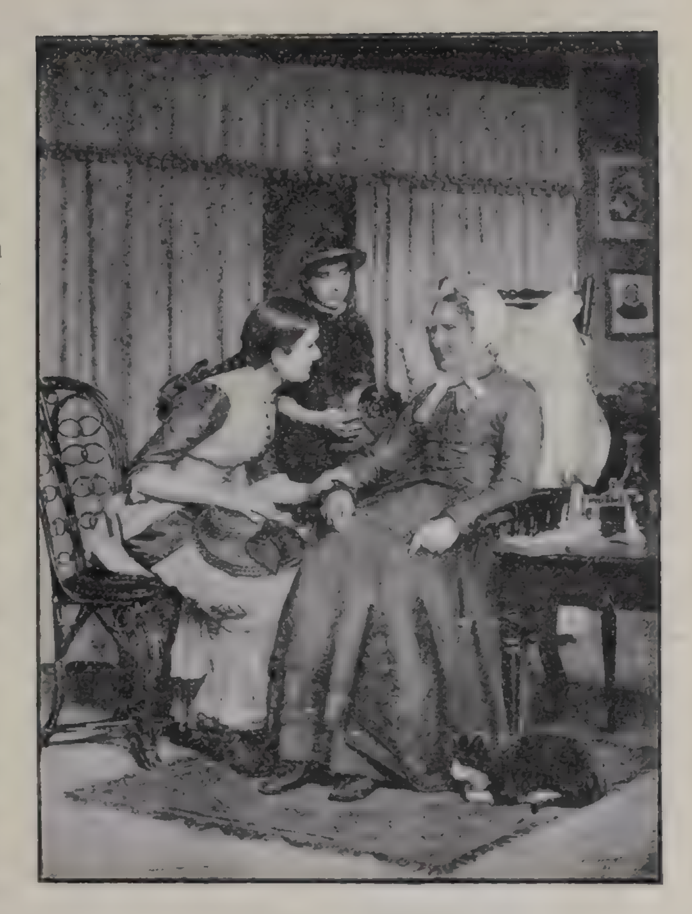
Julius Exner ist der am wenigsten feine des Trio und streift oft bedenklich die Grenze, wo das Kindliche in's Kindische, das Süsse in's Süssliche mündet. Alte Männer in Zipfelmütze, die bei Kerzenlicht Briefe siegeln, Dorfwirthshäuser, wo getanzt und Punsch getrunken wird, Fischweiber mit rothem Kopftuch vor der Kaffeetasse, Burschen und Bauernmädchen, die sich gegenseitig Karten legen, Enkel, die am Sonntag den Grossvater besuchen, kleine Mädchen, die alte Männer an Blumen riechen lassen, die kleinen Vettern und Cousinen, die mit dem Neugetauften scherzen, junge Bauernfrauen, die ihre Kinder zu Bett bringen, Musikanten, die bei einer Hochzeit aufspielen, Kinder, die getauft werden, Blindekuh spielen, ihr Frühstück mit Katzen und Raben theilen oder sich Rauchwolken vormachen lassen von ihren Vätern — das ist im Allgemeinen Exners Gedankenkreis. Das ethnographische Element überwiegt bei ihm: die alten Stübchen und bunten Nationalcostüme, die auf den Inseln Amager und Fanö sich erhalten haben. Die Figuren sind zuweilen lebensgross, wodurch die unfeine Farbe noch mehr hervortritt, die Gesichter oft maskenhaft verzerrt. Trotzdem sind manche seiner frühen Kinderbilder nicht veraltet. Es steckt in ihnen etwas von der schlichten Naivetät Ludwig Richters. In einer Zeit, als unsere deutschen Maler die Kinder nur zu komischen Situationen und altklugem Witzeln verwendeten, hat Exner das Seelenleben der



Vermehren: In der Bauernstube.

kleinen Leute ohne Süsslichkeit und berechnende Komik geschildert. Seine rothwangigen Mädchen sind alle hübsch geputzt, gewaschen und gekämmt, aber doch viel menschlicher als die Engelchen Meyers von Bremen. Selbst auf dem schlichten Bilde der kleinen Reconvalescentin, die von ihren Freundinnen Besuch empfängt, ist jeder billige Scherz vermieden. Die Kleine hat das Gefühl, dass sie etwas Ernstes durchgemacht; ernst und schüchtern nahen ihr die Andern.

Bei *Frederik Vermehren* geht die dänische Sachlichkeit fast in Trockenheit über. Seine Bilder haben keinen genrehaften, in Worten zu beschreibenden Inhalt. Ein alter Mann, der Austräger eines Bäckers, der die fernen Gehöfte mit Brod versorgt, hat sich, müde vom Gehen in der Mittagssonne, die schwül über der Haide liegt, auf einem Meilenstein niedergesetzt und blickt mild, gedankenlos vor sich hin. — In der armseligen, kümmerlichen Haidenatur Jütlands steht ein Schafhirte, eine sonderbare Gestalt, das lebendig gewordene Product dieses rauhen Bodens, gewöhnt nur mit seinen einsamen Gedanken, seinen Schafen und seinem Hund zu leben. Er pfeift nicht und macht keinen Witz, was er auf deutschen Genrebildern hätte thun müssen. Er strickt Strümpfe. Eine wunderliche Wehmuth liegt in seinem Blick. Es ist, als fühlte er selbst den Gegensatz zwischen diesem endlosen Horizont und den engbegrenzten Gedanken seines Hirns, die nicht höher reichen als die niedrigen Büsche der Haide. Oder: Der Strand des Fischerdorfes Hellebæk an einem hellen, wind-



Vermehren: Krankenbesuch.

stillen Sommerabend. Auf dem spiegelblanken See, weit draussen fahren Schiffe. Vorn am Wasser spielen zwei Kinder, auf einem Stein sitzt ein alter Fischer, mit einem grossen Korb voll Muscheln. Er thut nichts Interessantes, sondern begnügt sich, ruhig die reine Meerluft einzuathmen und gedankenlos über die See zu schauen. Oder: Eine ärmliche Bauernstube mit altem, gemüthlichem Kachelofen. Durch die geöffnete Thür strömt warmes Licht herein und mischt sich mit der dumpfen Atmosphäre des Zimmers. Ganz still ist's darin. Auf der Ofenbank sitzt nur das alte Hausmütterchen, Erbsen knäufelnd, und zu ihren Füssen ein kleines zehnjähriges Mädchen, ganz in ihr Buch vertieft. Jedes hat seine eigenen Gedanken. Die Kleine liest in der biblischen Geschichte von Abraham und Joseph, die Alte sitzt wie in stillem Gespräch mit fernen Erinnerungen. Die Zeit verrinnt unvermerkt für Beide. — Oder: Zwei arme, elternlose Kinder, das Mädchen mit grosser Leinwandtasche, der Knabe mit einem alten Korb, machen ihre tägliche Morgenwanderung, um Almosen zu erbetteln und sind soeben in eine Bauernküche getreten, deren sorgsam geputztes Geschirr nicht von Wohlstand, aber von Reinlichkeit und Ordnungssinn zeugt. Ein deutscher Genremaler würde Frau und Kinder mit dem Publicum in Verbindung setzen. Die Frau hätte beim Ueberreichen des Butterbrodes zum Betrachter gesagt: Sieh nur, was für ein gutes Herz ich habe. Die Kinder bei der Empfangnahme: Seht nur, wie

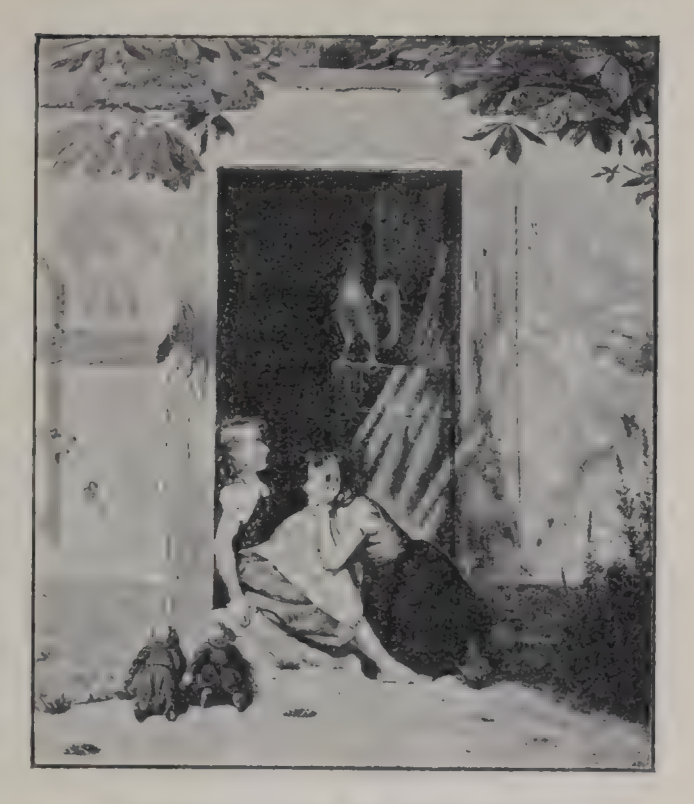


Dalsgaard: In Erwartung.

beschämend es für uns ist zu betteln. Bei Vermehren hat die alte Frau das Stück Brot ohne alle Sentimentalität abgeschnitten, nur weil es so Sitte ist, und ebenso ruhig ohne affectirte Dankbarkeit nehmen die Kinder es in Empfang: sie sind gewohnt zu bitten und zu warten. Selbst wenn Cavalleristen ihren Säbel putzen, thun sie es bei Vermehren ganz still und ernst, ohne Lachen, Gesang und Komik.

Christen Dalsgaard, weit bedeutender als beide, fesselt durch die feine Art, mit der er das Innenleben des Menschen — weniger die handgreiflichen Aeusserungen von Freude und Schmerz, als die feineren Nuancen des Nachdenklichen, Bedächtigen, Stillen, Ueberlegenden analysirte. Er malte wie Vermehren ausschliesslich die Bauern seiner Heimath, und da er selbst Bauernsohn war, ebenfalls schlicht, vom Standpunkt des Bauern aus. Netzeflickerinnen, ein Mormone, der Bauern unterrichtet, die Werkstatt des Dorftischlers, ein alter Fischer, der mit jungen Mädchen scherzt, der heimbeurlaubte Artillerist, die Pfändung bei einem Schäfer, der Kirchgang der jungen Frau nach dem Wochenbett sind die Bilder, die ihn in der Kopenhagener Galerie vertreten — Werke von einfacher Treuherzigkeit und feiner psychologischer Vertiefung. Dalsgaard ist als Charakteristiker das gerade Gegentheil unseres Knaus: discret andeutend, wo jener aufdringlich unterstreicht. Diese feine malerische Beobachtung, die ihn von allem Geistreicheln, allem Novellistischen und Humoristischen fernhält, macht ihn noch heute sympathisch. Seine Bilder entstehen nicht durch Zusammenflicken von Notizen,

sondern durch inneres Erfassen der Ganzheit. Nicht jene Katastrophen und Verwicklungen sucht er auf, ohne die zur Zeit der Historienmalerei in den übrigen Ländern das Sittenbild nicht bestehen konnte, sondern hat eine Vorliebe für das Stillleben in der Natur und in der Menschenwelt. Wie er den klaren, ruhigen Himmel liebt, so liebt er auch das Menschenleben in seiner Ruhe und zeigt es in seinen Bildern wie in reinem, klarem Spiegel. Bei ihm gibt es keine hastigen Bewegungen und kein flüchtiges — oft so forcirtes Mienenspiel. Aus der Tiefe und Innerlichkeit, mit der er in die ruhige Poesie des Alltagslebens sich versenkt, entwickelt sich der lyrische Charakter und stimmungsvolle Reiz seiner Bilder.



Dalsgaard: Kinder vor der Hausthür.

Die Dänen wurden bei der stillen Abgeschlossenheit ihres Landes nicht in Versuchung geführt, ihre Werke für den Kunsthandel zu präpariren. Darum vermeiden sie alles Geschichtenerzählen, alle bedeutungsvollen Momente, jede Vorführung interessanter Festlichkeiten. Sie schildern das stille Leben der Gewohnheit und selbst hier nur die leisen, mehr zurückgehaltenen Gefühle, keine bewegte Handlung, kein dramatisches Zusammenspiel der Charaktere — das Alltagsleben, wie es in festem, regelmässigem Gang sich abspielt, die Poesie der Gewohnheit. Auf ihren Bildern geschieht nichts Aussergewöhnliches; sie wollen nicht geistreich sein und scheitern deshalb nicht an der gefährlichen Klippe der Trivialität. In einer Zeit, als die Genremaler des Continents costümirte Modelle in willkürlich erfundener Situation vor willkürlich gewähltem Hinter-



Lundbye: Weidende Kühe.

grund auf ihrem kleinen Kasperltheater spielen liessen, war in Dänemark das »mettre l'homme vrai dans son milieu vrai« schon das Grundprinzip der Kunst.

Hand in Hand mit diesen Bauernmalern gingen die Landschafter. Gerade hier hatte die strenge Naturbeobachtung Eckersbergs, obwohl er weder viele noch grosse Landschaften malte, die feste Grundlage geschaffen. Als ihm einmal ein Schüler ein Bild »eigener Composition« zur Kritik vorlegte, sagte er ihm: »Die Herren wollen es immer besser machen als unser Herrgott; wenn sie es nur ebenso gut machen könnten, sollten sie froh sein«. Diese Worte sind von seinen Nachfolgern nicht vergessen worden. Eine »grün in grün gemalte Langeweile« wurden 1871 von einem deutschen Kritiker die ältern dänischen Landschaften genannt. Aber seitdem wir dazu gelangt sind, über die forcirte Stimmung unserer damaligen Stimmungsbilder verstimmt zu werden, findet der decente Reiz dieser dänischen Werke ein desto empfänglicheres Auge. Diese Landschaftsmalerei zeugt von keinem Rückblick auf die der Vergangenheit, von keinem Seitenblick auf die der Zeitgenossen. In einer Epoche, als anderwärts nur die rhetorischen Glanzstellen der ausländischen Natur



Skovgaard: Sonntagvormittag im Thiergarten.

für malerisch darstellbar gehalten wurden, haben diese Dänen sich mit hingebender Zärtlichkeit in den eigenthümlichen Charakter ihres Insellandes vertieft, sind nicht müde geworden, seine Waldungen und Haiden, flachen Küstengegenden und grasgrünen Buchenwälder naturgetreu zu porträtiren. Ueberall herrscht discrete Effektlosigkeit und Schlichtheit. Die zarte Intimität der dänischen Natur wirkt mit der ganzen ursprünglichen Frische des Neuentdeckten.

Der jung verstorbene *Christen Köbke*, einer der talentvollsten Schüler Eckersbergs und auch ein ausgezeichneter Porträtist, malte das spärliche, noch werdende Terrain im Umkreis der grossen Stadt, Ausschnitte aus jenen Gegenden, die fast ebensoviel von der Stadt wie vom Lande haben, jene sanft-milden, in ihrer Aermlichkeit so melancholischen Landstriche, die in Frankreich und Deutschland erst weit später für die Kunst entdeckt wurden.

Johann Thomas Lundbye wurde ein vortrefflicher Thiermaler, ein kräftiger, liebenswürdiger Meister, der seine Modelle dicht vor sich hin setzte und mit echt nordischer Scharfäugigkeit auf die Leinwand brachte. Seine Bilder — Kuhställe, weidende Kühe und Waldland-

schaften — ermangeln vielleicht wie alle der Epoche des grossen Zuges, aber sie entbehren selten des Reizes. Noch vor Troyon und ohne wie Landseer nach drolligen unterhaltenden Zügen zu suchen, hat Lundbye das träumerische Seelenleben der Kühe mit merkwürdiger Energie beobachtet. Als Landschafter hat er zuweilen helle zarte Noten, Himmel von feinem Silberblau, die auf ein äusserst delicates Coloristenauge deuten. Und ganz reizend, von fast französischer Grazie und kühner Einfachheit sind seine Federzeichnungen und klaren, geistreichen Aquarelle — je einfacher die Mittel, desto beredsamer wird er. Lundbye lebte nicht ganz ein Menschenalter, er starb als Freiwilliger im Krieg von 1848, der Dänemark auch einen andern begabten Thiermaler, *Carlo Dalgas,* raubte. Aber eine ganze Reihe von Andern, denen eine längere Wirksamkeit beschieden, folgte ihm auf seinem Wege.

Peter Christian Skovgaard, der geniale Interpret der Schönheit dänischer Buchenwälder, war ein Bauernsohn von der Nordküste Seelands. Die Mutter reiste alljährlich mit den Kindern zu ihren Eltern in Kopenhagen, der kleine Junge fuhr da im Planwagen am Kattegat und den stahlblauen Seen vorbei durch die üppigen Wälder von Frederiksborg. Hier enthüllte sich ihm die ernste Grösse nordischer Landschaft. Die lange Brücke in Kopenhagen mit ihrem alten Zollhaus in Mondscheinbeleuchtung war das erste Bildchen, das er 1836 auf die Ausstellung der Kopenhagener Akademie schickte — das einzige mit Mondscheinbeleuchtung, das von ihm vorhanden. Auch ihm lag jede lyrische Verschwommenheit fern, er war ein analytisch präciser, strenger Porträtmaler, der mit scharfem Blick das Ferne gleich deutlich wie das Nahe sah. Sein durchgehender Charakterzug ist absolute Sachlichkeit und Schlichtheit, seine Lieblingsbeleuchtung der kalte, graubleiche Tag, die nüchterne Bläue nordischen Himmels. Das früheste Bild (von 1839), das ihn in der Galerie Christiansborg vertritt, gibt eine »Partie aus dem Tidsvilder Wald«. Von den hohen, mit Gebüsch bewachsenen Hügeln, wo vorn eine Fuchsfamilie lagert, hat man weiten Ausblick auf die See, über der ein klarer silbergrauer Himmel sich wölbt; Kieswege führen durch den Wald, das Gras ist gemäht. In einer Zeit, als die deutschen Romantiker die »civilisirte Natur« noch für unschön hielten und nur in mittelalterlichen Urlandschaften hausten, malte Skovgaard ohne jede Reflexion die dänische Natur, wie sie in der Gegenwart war, mit ihrer Cultur, ihren Kanälen und Wegen. Bald sind es Strandpartien, bald



Vilhelm Kyhn: Landschaft.

Waldlichtungen von der Südspitze Seelands — überall war ja der klare, graue Himmel und die frische Seeluft, die er liebte. Seit 1847 siedelte er sich im Kopenhagener Thiergarten an, dessen Geheimnisse keiner mit dem Eifer erforschte. Diese hübschen Waldlichtungen mit Rehen, Damwild und Störchen, diese stillen Weiher unter jungem, grünem Gehölz, dessen von der Sonne beschienene kleine Blätter sich grünlich im Wasser spiegeln, sind sehr fein und intim gesehen. Mit seinen stahlfarbenen Tönen und seiner kalten, klaren Luft weiss Skovgaard, der anscheinend so nüchterne, taghelle Meister, zuweilen ganz verführerisch zu wirken.

Vilhelm Kyhn, der noch unter den Lebenden zählt und mit den Jahren immer besser, immer jugendfrischer zu werden scheint, ist der Poet unter diesen Dänen: eine männliche Künstlernatur von grosser Wahrhaftigkeit und zugleich ein reiches, tiefinnerliches Gemüth, das in der Natur das Spiegelbild der eigenen unruhigen Seele sieht. Er hatte ein Gefühl für weite Pläne und grosse Linien, für den ernsten, strengen Formenrhythmus der Natur. Die Poesie seiner Bilder ist dem alten dänischen Volkslied verwandt, die Mache schroff und eckig, die Stimmung ernst, melancholisch. Grosse Gewitterwolken wälzen sich über endlose, nur von niedrigem Gebüsch bewachsene Ebenen. Oder ein frischer Wind weht leichte Wölkchen rasch über blauen Himmel. Klar und hoch steht die Luft über den



G. Rump: Partie aus Skodsborg.

tausendblättrigen Waldwipfeln und lässt den Blick weit über helle Hügelfernen schweifen.

Gotfred Rump malt gern den Frühling, jene klaren Märztage, wenn die Schneedecke auf den Fluren schmilzt und gelbes, spitzes, junges Grün hervorbricht. Die Kopenhagener Galerie besitzt von ihm eine Frühlingslandschaft aus dem Park von Frederiksborg, die in ihren intensiven hellgrünen Tönen trotz der fehlenden Luft sehr zart und intim wirkt. Andern Meistern standen eindringlichere Töne, eine höhere Phantasie, dramatischere Akkorde zu Gebote, aber wenige hatten so rührende Zärtlichkeit, so viel Ehrlichkeit, Einfachheit, Frische.

Zu gleicher Zeit traten Anton Melbye, Emanuel Larsen und Frederik Sœrensen mit ihren Marinen auf, in denen sie den sachverständigen Kopenhagener Kaufmannskreisen die See mit unübertrefflichem technischen Verständniss für Schiff, Segelkunst, Wellen und Wind schilderten. Namentlich *Melbye,* der schon zu Lebzeiten im Auslande sehr geschätzt wurde und dessen Bilder besonders in Hamburg und Petersburg zu finden sind, gehört überhaupt zu den ausgezeichnetsten Marinemalern aller Zeiten. Er hatte mehr männ-



Melbye: Marine.

liches Temperament als sonst die dänischen Maler und hat die gewaltigen Schauspiele des Meeres oft in grossartiger Auffassungsweise gemalt.

Die alte dänische Malerei ist gesunde Kost, eine Malerei von kräftigem Inhalt. Sie fesselt in allen ihren Erzeugnissen durch ihren liebenswürdigen und sympathisch verständnissvollen Blick für die Natur, durch jenes stille Sichversenken in eine kleine Welt, das auch der altholländischen Malerei ihren unverwelklichen Reiz gibt. Die Dänen brauchten deshalb, als später nach Ueberwindung des Schablonenclassicismus, des Pathos der Historienmalerei, des spiessbürgerlichen Genrehumors und der Knalleffekte einer illustrativen Landschaftsmalerei allenthalben in der europäischen Kunst Zartheit der Naturpoesie, Wahrheit und Ehrlichkeit, Gesundheit und Einfachheit durchdrang, nicht mehr umzulernen, wie es die meisten Völker mussten.

Aber sie hatten technisch sehr viel hinzu zu lernen.

Da alle diese Maler im Wesentlichen auf sich selbst angewiesen waren, blieb ihre Technik immer eine unschuldige, gewissenhaft kindliche. Es ist in allen Bildern eine vorsichtige, ängstliche Art, die



Carl Bloch.

Natur zu sehen, die Malerei ist oft öldruckmässig, trocken und dünn, die intime Wärme des Herzens leidet unter dem glatten Firniss der Ausführung. Und eine Beseitigung dieser Mängel schien desto weniger möglich, als bis in die 60er Jahre ein ängstliches Isolirungssystem herrschte. Die fremden Einflüsse fürchtend, wollte man auf sich selbst nur gestellt sein und nährte den kindlichen Traum, dass die Welt Dänemark heisse. So war von der grossen Bewegung, die sich damals in Frankreich vollzog, nichts gedrungen in diesen stillen Winkel der Erde; man wusste nichts von den zart verschleierten Harmonien Corots und der mächtigen Solidität Courbets. Höyen wollte eine Kunst, die sich auf ihrem eigenen Grund und Boden die Anregungen holte, worin er nicht Unrecht hatte; aber er vergass, dass die technischen Fortschritte (wie alle neu entdeckten Wahrheiten) der ganzen Welt angehören und dass mit denselben Methoden sich sehr Verschiedenes sagen lässt. Die Folge dieser chinesischen Mauer war, dass Dänemark in den 60er Jahren nur über eine zurückgebliebene, in alten Formeln erstarrte Technik verfügte, die, indem sie sich nicht erneuerte, fad wurde. Gelegentlich der Weltausstellung 1867 heisst es in der Gazette des Beaux-Arts: »Von allen Sälen des Champ de Mars ist der kleine dänische Saal sicher der kälteste und traurigste.« Julius Lange hatte zum dänischen Katalog die Einleitung geschrieben, in der er hübsch über die nationalen Principien der dänischen Schule sprach. Aber der Kritiker der Gazette machte dazu die ebenso richtige Bemerkung: »Das ist Alles sehr schön. Mais il ne suffit pas que la peinture soit nationale, ni même qu'elle soit vraie, il faut aussi qu'elle soit artiste.« Die seitdem häufiger werdende Berührung mit dem Ausland führte allmählig diesen Umschwung herbei. Die Dänen fingen an, ihrer ältern kindlich unbeholfenen Malerei sich zu schämen und bemühten sich seit dem Ende der 60er Jahre malen zu lernen.

Zunächst schienen sich dabei freilich Höyens Befürchtungen zu bestätigen. An die Stelle einer unbeholfenen, aber national selbstständigen Malerei trat in den 60er und 70er Jahren eine äusserlich

glänzende, aber kosmopolitisch charakterlose. Die Bekanntschaft mit dem Ausland kam so überraschend, wie plötzlich bei einer Biegung des Weges ein weiter Horizont vor uns auftaucht: die liebliche Waldecke, die unsere ganze Welt war, wird mit einem Male zu einem Winkel der Landschaft und ihre feinen, krausen Linien erscheinen klein und unbedeutend im Vergleich zu den grossartigen Zügen der fernen Berge. Ueber dem Streben, auch in den Stoffen dem Ausland es gleich zu thun, verlor man das individuelle Gepräge und jenes zärtliche, in's Innerste sich versenkende Gefühl für die Heimath, das jene Aeltern in so hohem Grade besassen.



Bloch: Römischer Strassenbarbier.

Carl Bloch ist der Hauptvertreter dieser Gruppe. Ein Kopenhagener Kaufmannssohn, hatte er nach dem Besuch der Kunstakademie zuerst wie Vermehren und Exner naiv unter dem seeländischen Bauernvolk und auf der Westküste Jütlands gearbeitet und dort eine Anzahl Bilder aus dem Volksleben gemalt, die in ihrer trockenen Farbe wie in ihrer schlichten Intimität noch ganz die Vorzüge und Mängel der ältern dänischen Bilder theilten. Erst ein Aufenthalt in Rom 1859—65 machte aus ihm den vielseitigen Künstler und grossen Techniker, den ältere Dänen verehren, aber zugleich den Kosmopoliten, der dem Nichtdänen über dänische Kunst wenig zu sagen hat.

Es kommt zunächst in seine Bilder aus dem Leben ein unangenehm genrehaftes Element, jener gesuchte »Humor«, von dem die Aeltern sich so discret fernhielten. Ein »Hagestolz«, der durch diese Eigenschaft gezwungen ist, selbst in komischer Unbeholfenheit eine

Reparatur an seinen Unaussprechlichen vorzunehmen — ein römischer Strassenbarbier, der während der Arbeit mit einer zum Fenster heraussehenden Schönen liebäugelt, waren seine ersten Treffer. Bald darauf entdeckte er — gleichzeitig mit Grützner — die Komik des Mönchslebens und wurde nicht müde, Mönche, die Gänse rupfen oder zur Linderung ihrer Zahnschmerzen Kräutersäckchen auflegen; Mönche, die schwerhörig sind, sich aber trotzdem Skandalgeschichten erzählen, u. dgl. dem Publikum zur Erheiterung vorzuführen.

Selbstverständlich liessen ihn in Italien auch die Lorbeeren des Historienmalers nicht schlafen. Simson in der Mühle bei den Philistern, Jairi Töchterlein, Simson und Delila, die Befreiung des Prometheus — waren Bilder von einer technischen Virtuosität, wie sie die dänische Malerei bisher nicht aufwies, und machten in Blochs Heimath desto mehr Aufsehen, weil man dort eine »grosse Kunst« noch nicht gehabt hatte. Der Fremde geht in der Galerie von Christiansborg ziemlich gleichgültig an Blochs Arbeiten vorüber: die liebenswürdigen Eigenschaften der ältern dänischen Malerei, ihre schlichte Poesie und innige Vertiefung haben sie nicht mehr, und was sie haben, ist nur ein Reflex dessen, was damals Frankreich und Deutschland auch produzirte. Die 22 Bilder aus der Geschichte Christi, die er 1865 im Auftrage Jacobsens für eine Kapelle des nach dem Brande neu erbauten Schlosses Frederiksborg malte, könnten etwa von Gustav Richter herrühren. Sein »Kanzler Niels Kaas, der auf dem Sterbelager seinem jungen Mündel, dem Prinzen Christian, die Schlüssel zu dem Gewölbe übergibt, in dem die Reichskleinodien bewahrt werden« und »König Christian als Gefangener auf dem Sönderborger Schlosse« verhalten sich — auch in ihren anilinartigen Farben — zu den ältern dänischen Bildern etwa wie ein Piloty zu einem Spitzweg. Es sind Arbeiten eines unterrichteten, verständigen Künstlers, der anderwärts viel gesehen hat und es nun auch kann. Dafür fehlt jedes künstlerische Temperament und jede Eigenart. Die Köpfe seiner Figuren sind wie bei Piloty stark unter den Gesichtspunkt des Schönen gestellt, und die Gedanken, die hinter ihrer gewaltigen Stirn wogen, sind dieselben, wie sie Columbus bei der Entdeckung Amerikas oder der sterbende Milton in der gesammten Historienmalerei zu haben pflegten. Sein »Interieur aus Christians IV. Zeit« — eine junge Dame, die aus dem Bette steigt, während ein Hund ihr den Pantoffel entführt — würde etwa Schrader Ehre machen. Dass er wirklich ein feiner Künstler war, wenn er davon absah,



Helsted: Eine Deputation.

Andere zu imitiren, hat er nur in seinen Radirungen — namentlich den Landschaften — bewiesen, die, obwohl ziemlich unbehilflich gemacht, doch zum Zartesten und Reizendsten gehören, was seit Daubigny auf diesem Gebiete entstand.

Eine gewisse flotte Routine eigneten sich ferner der Porträtmaler *Gertner,* der geschickte, aber wenig persönliche Thier- und Porträtmaler *Otto Bache* und die in Düsseldorf gebildete Frau *Elisabeth Jerichau-Baumann* an, die wegen ihrer »brüsken« Malweise von Cornelius der einzige Mann der Düsseldorfer Schule genannt wurde. *Axel Helsted,* der zuerst in Paris Bonnatschüler war und dann in England und Italien arbeitete, vertritt neben dem Marstrandschüler Vilhelm Rosenstand als letzter in Dänemark jenes mehr oder weniger gut gemalte, in erster Linie um humoristische oder dramatische Pointen besorgte Genre, dessen Hauptvertreter in Deutschland Knaus ist. Er verfügt über Geist und schneidige Beobachtung, und verdankt diesen Eigenschaften den Erfolg, dass viele seiner Bilder in Kupfer gestochen und als Mitgliedsblätter für den Kunstverein vertheilt wurden. Da lässt er »in der Villa Borghese« einen Abbate mit seinem Schüler in

gelehrtem Gespräche sitzen und den Jungen dabei verstohlen eine Eidechse, den Alten ein hübsches Kindermädchen betrachten. Ein Schuljunge, der »nach beendigter Lehrstunde« nach Hause geht, soll dadurch komisch wirken, dass er mehr Bücher zu schleppen hat, als er tragen kann. In seiner »Vorlesung für Damen« muss die eine gähnen, die andere lachen, die dritte verliebt den Professor betrachten. Oder ein alter Herr sitzt linkisch auf einem Sopha, dreht verlegen den Hut in den Händen und kommt nicht dazu, der spöttisch dreinblickenden hübschen Wittwe die Liebeserklärung vorzutragen, die er zu Haus sich so schön überlegte. Oder die Stadtverordneten haben Sitzung, der eine hält eine patriotische Rede, der zweite schläft, der dritte macht sich Notizen, der vierte lacht; der eine sitzt rücklings auf dem Stuhl, der zweite hat beide Ellbogen auf den Tisch gestemmt, der dritte nimmt die Attitude des Denkers an; der Amtsdiener, der die niedere Komik vertritt, schleicht sich mit der Schnapsflasche zur Thür hinaus. Das ist Alles nicht schlecht gemalt, aber sehr vulgär; durch kleine, caricaturhafte Mittelchen, dadurch, dass er den Figuren zu lange Nasen gibt oder sie Gesichter schneiden lässt, bemüht sich Helsted den Beschauer lachen machen. Ein solcher Maler besitzt nicht mehr die Naivetät der Kœbke und Lundbye, aber auch noch nicht die Feinheit der Neuen.

Christian Zahrtmann — heute 50 Jahre alt und 1862—1868 auf der Kopenhagener Akademie unter Marstrand und Vermehren gebildet — bezeichnet gegenüber dieser Gruppe, deren Kunst vielfach in kalligraphische Geschicklichkeit und oberflächliche Routine auslief, eine ähnliche Reaction wie in England die Præraфaeliten gegenüber der Theaterschönheit der Historie und der Spiessbürgerlichkeit des kleinen Genre. Er ist Historienmaler, aber ganz auf eigene Manier, ein Historienmaler, der Niemandem ähnelt und in einer ausdrucksvollen Art, mit stark paradoxem Beigeschmack Dinge erzählt, die nicht banal sind. Ein Mann von zähem Willen, der sich mit keinen andern Motiven befasst, als die ihm Spass machen, ein feiner, kecker Geist, dem nur das Ungewöhnliche das Selbstverständliche bedeutet, überhaupt eine der knorrigsten, eigenwilligsten Persönlichkeiten, die je den Pinsel geführt, hat er in ganz seltenem Grade sich dagegen verhärtet, mit Anderer Augen zu sehen, mit Anderer Hirn zu denken und von bestehenden Anschauungen sich beherrschen zu lassen. In einem Bilde, das er »Salomo und die Königin von Saba« nennt, malte er den üppigen, prachtliebenden König als ernsthaft pedantischen



Helsted: Der schüchterne Freier.

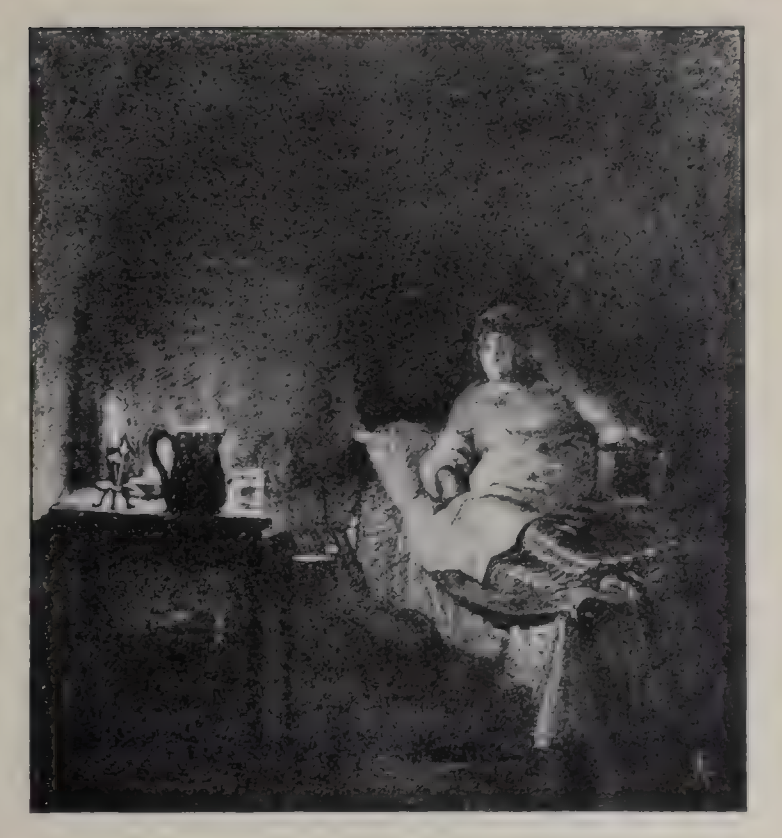
schmalwangig hohläugigen Rabbinerjungen, die verführerische Königin als eine trockene, gelehrte Dame gesetzten Alters und gesetzten Sinnes, wie sie, in persischem Schlafrock, kühl bis in's Herz hinan, einander gegenüber sitzen und eine ernste Discussion über den Talmud führen, während aus dem primitiv dürftigen Parfümirungsapparat zu ihren Füssen dünne Rauchwölkchen zu ihnen aufsteigen. Oder er macht aus der schönen Aspasia eine majestätische, corpulente Matrone, die mit gefasstem Schmerz in den breiten, männlichen Zügen die Büste des todten Sohnes betrachtet. Mochte er während seines italienischen Aufenthaltes 1875—1878 römische Fruchtläden, Mädchen, die Kalk tragen, Sabinerinnen, die ihr Kind wiegen, Obstträgerinnen von Amalfi, Blumenverkäuferinnen von Florenz oder später in Dänemark die »klugen und thörichten Jungfrauen«, »Julie mit der Amme« oder den »Tod der Königin Sophie Amalie« darstellen — bezeichnend für ihn war immer eine scharfe Opposition gegen jene falsche Idealität, die damals auch in der dänischen Malerei sich eingenistet. Ein reflectirender Geist, verschmäht er, in seinen Frauenbildern an der leicht zu fassenden schönen Form haften zu bleiben und sucht im Weib



Zahrtmann: Tod der Königin Sophie Amalie.

in erster Linie das Geistige, die Persönlichkeit, stellt es dar, wie es geworden ist im Leben und durch das Leben, mit allen Unschönheiten in den abfallenden Formen, mit leidenden oder kampfgestählten Zügen.

So wurde er zu dem Stoffe geführt, an dem seit zehn Jahren sein Herz hängt, den er nicht müde wird zu studiren, und an dem er immer neue Momente entdeckt. Das ist die Geschichte der zwanzigjährigen Gefangenschaft Eleonora Christinens, der Tochter Christians IV. und Gemahlin Uhlfeldts, die sie selbst in ihrem »Jammergedächtniss« beschrieb. Diese Heldin, die jedem Dänen theuer und deren Memoiren classisch sind, diese Königstochter die durch die Eifersucht einer Königin in den Kerker geworfen, dort durch ihre Dienstboten verhöhnt wurde und trotzdem bis zum Ende mit christlicher Ergebenheit den Stolz einer königlichen Prinzessin wahrte, diese freudige Renaissancenatur von unverwüstlicher Lebenskraft, eines der geradesten, mächtigsten und freiesten Frauenbilder der Weltgeschichte — sie ist für Zahrtmann eine Art Incarnation des Menschenthums im Weibe geworden. In seinem Atelier hängt in einer Ecke das lebensgrosse Originalporträt Eleonore Christinens und ihm gegenüber ein Gemälde von ihm selbst, das diese Ecke darstellt, mit zwei Riesenkerzen, die auf dem Tisch unter dem Bilde brennen und die hohe Frauengestalt wie ein Altarbild beleuchten. Sie ist seine heilige Patronin, ihr Leben hat er,



Zahrtmann: Eleonore Christine im Gefängniss.

wie Menzel das Friedrichs des Grossen, in allen Einzelheiten erzählt.

Lange Jahre vertiefte er sich in die Geschichte der unglücklichen Königstochter, machte sich vertraut mit ihrer Persönlichkeit und ihren Schriften und suchte auf Grund dieser historischen Studien ein glaubwürdiges Bild von ihr festzustellen, das gross sei in der Auffassung, echt in den Formen. Er malte sie als junge Gattin an der Seite Uhlfeldts, im Kloster und im Gefängniss, wie sie bei ihrem Eintritt vom Kerkermeister untersucht wird, wie sie betet oder ihre Memoiren schreibt; er hat sie zu neuem Leben erweckt, so dass durch seine Bilder ein wahrer Leonore-Christine-Cultus in Dänemark begann. Und er hat dieser Figur ein intensives Leben gegeben. Mit ihren grossen männlichen Zügen, ihrem guten würdigen Gesicht scheint Leonora hier in Fleisch und Blut aus dem Grabe gestiegen, so wie sie war. Man fühlt, dass der Künstler ihr Leben mitgelebt und sein Modell lieben gelernt hat. Der Ausdruck ist überzeugend, das Spiel des Lichtes manchmal hart und flimmernd, oft sehr fein und stimmungsvoll. Wie von der conventionellen »Schönheit«, machte Zahrtmann auch vom herrschenden Colorismus sich frei. Zu einer Zeit, als anderwärts fast durchgängig braune Galerietöne herrschten, malte er in möglichst ungebrochenen, scharf accentuirenden Farben und erreichte zuweilen namentlich in der Wiedergabe



Zahrtmann: Eleonore Christine die Bibel lesend.

künstlichen Lichtes eine Wirkung, die fast den jüngsten Experimenten Besnards gleichkommt.

Sein schönstes Bild der Königstochter — voll von sattem Schmelz in den weichen, bräunlichen Tönen — stellt sie dar im Gefängniss, Nachts, im Bette sitzend, den Blick in's Licht geheftet, das von einem Schirm beschattet auf dem Tische brennt. Eine unendliche Wärme, ein tiefer Friede liegt darüber, das weisse Bett, die bunte Decke, die dunkle Mauer sind gelbröthlich überglänzt, und zwischen Licht und Schatten sitzt die Gestalt der alten Frau — eine volle Matrone mit gefassten, sinnenden, grossen Zügen, ruhig, unbeweglich, als hätte sie viele lange Nächte so gesessen. Das ist einmal keine Gestalt mit den herkömmlichen Gefühlen der Historienmalerei; sondern eine Persönlichkeit mit scharf ausgeprägten seelischen Zügen. Hier ist Einer in die Vergangenheit untergetaucht, ohne dass dem Taucher die Luft ausging, hat posenlose, ehrliche Bilder hingestellt, so überzeugt und ernst wie das Leben der Heldin, die sie feiern. Nicht Theaterschwung, sondern zarteste Intimität ist sein Grundprincip, und in diesem Sinne leitet Zahrtmann in die letzte eigentlich moderne Phase der dänischen Malerei über, die seit dem Jahre 1878, dem Jahre der dritten Pariser Weltausstellung, anbrach.

War die dänische Kunst in ihrer ersten Periode national, aber technisch unbeholfen, in ihrer zweiten technisch entwickelter, aber



Zahrtmann: Eleonore Christine.

in äusserlicher Nachahmung fremder Kunstweisen befangen, so erscheint sie jetzt sowohl technisch auf der Höhe, als von durchaus individuellem Gepräge. Millet, Bastien-Lepage und die andern neueren Franzosen wurden für die jungen Dänen die Offenbarung und gaben ihnen die entscheidenden Impulse. Von ihnen lernten sie, dass es eine breitere, vibrirendere und wahrere Art gibt, die Natur zu verstehen und das Licht auszudrücken, als jene kleinliche, tüpfliche Malerei, in der Eckersberg und seine Schüler befangen waren. Zugleich gaben diese Meister aber auch die andere Lehre, dass man, um Künstler zu sein, nicht wie Bloch und dessen Zeitgenossen international zu werden brauche, sondern gleich jenen ältern Dänen die zuträglichste Nahrung aus dem Boden des eigenen Landes ziehe. Von dieser Epoche datirt eine neue, sehr lebendige, dänische Kunst, die gleichsam die Vorzüge der modernen Franzosen und die jener älteren Dänen vereint. Der jungen französischen Schule schliessen sie sich an durch das aufmerksame Studium der Tonwerthe und

der Atmosphäre. Noch heute sind alle modernen Sucher und Pfadweiser, Besnard, Roll, Carrière, Cazin, Raffaelli, Claude Monet vor Allen, in Dänemark warm bewundert und sehr gehört. Aber zu gleicher Zeit hat diese Kunst ihre tiefen Wurzeln im Stamm und im Lande. Mit reicheren, complicirteren Ausdrucksmitteln ausgerüstet, verzichtet sie keineswegs auf ihre Traditionen von Intimität, von feiner, rührend zärtlicher Beobachtung. Jene Aeltern waren wahr gewesen, die Jungen versuchten wahr und fein zugleich zu sein. Man malt heute in Kopenhagen und Skagen ganz anders und viel besser als die Eckersberg und Lundbye, aber das intime Naturgefühl dieser Alten ist auch den Jungen zu eigen.

Das Verdienst, diese Entwicklung angebahnt zu haben, gebührt hauptsächlich *Peter S. Kröyer,* einer der grössten und anziehendsten Künstlerindividualitäten seiner Nation. Am 24. Juni 1851 in Stavanger geboren und früh als Waise nach Kopenhagen in das Haus seines Adoptivvaters, des Ichthyologen Hendrik Nicolai Kröyer, gekommen, war er kaum neun Jahre alt, als seine Zeichenfähigkeit in den Dienst praktischer Zwecke gestellt ward. In H. N. Kröyers Monographie über die Parasitkrebse finden sich in Kupferstich publicirt die Erstlingszeichnungen des jungen Kröyer. Verschiedene Darstellungen aus dem dänischen Fischerdorf Hornbæk (Schmiede in Hornbæk, Fischer am Stocken, Fischer auf dem Häringsfang und Kinder am Strande) waren die ersten Bilder, die 1874 von ihm in der Ausstellung von Charlottenborg hingen. In demselben Jahre verschaffte ihm ein grosser Carton, wie »David, nachdem er den Goliath getödtet, sich dem Saul vorstellt«, das Reisestipendium der Kopenhagener Akademie, und während dieser vierjährigen Studienreise nach dem Ausland machte Kröyer jene merkwürdige Entwicklung durch, die ihn bald als Techniker an die Spitze der dänischen Kunst stellte. In jenen ältern Bildern war die Malerei noch ängstlich und spitz, die Farbe dünn, mager und bunt — im Verkehr mit den Franzosen erwarb er sich jene Feinheit im Ton und jene Macht des Vortrags, die seitdem sein bezeichnendes Merkmal bilden. Léon Bonnat war sein erster Mentor, ein Bild »Daphnis und Chloë« von 1878 sein erster Versuch, die in Bonnats Atelier gemachten Erfahrungen in einem grösseren Gemälde niederzulegen. Ein längerer Aufenthalt in der Bretagne, wo er zusammen mit dem Landschafter Pelouse Feldarbeiter malte und ein reiches Studienmaterial zusammenbrachte, bedeutete den zweiten Schritt seiner Entwicklung; eine Reise nach



Kröyer: Sardinerie.

Italien und Spanien, zu der ihn Bonnat, der Schilderer des italienischen Volkslebens, angeregt haben mag, den dritten. Das Hauptergebniss seiner Thätigkeit in der Bretagne war die »Sardinerie«, ein Interieur mit Weibern, die Sardinen reinigen und zur Verpackung vorbereiten. In Spanien und Italien malte er die in der Kopenhagener Galerie befindlichen »Blumenbinderinnen aus Granada« und jenen »italienischen Dorfhutmacher«, der ihm im Pariser Salon 1881 die erste Medaille einbrachte. Nackt bis zum Leib, perlende Tropfen schwitzend, steht eine gewaltige Männergestalt neben einem glühenden Kohlenbecken und dreht seinen Filz mit den Händen über einem riesigen Block. Seine beiden Kinder, ebenfalls halb nackt, arbeiten wie er. Schwüle Hitze herrscht in dem dunkeln Zimmer, durch dessen kleines Fenster vergeblich ein Lichtstrahl zu dringen sucht.

Dieses Bild wurde für die dänische Malerei von ähnlicher Bedeutung wie für die französische Courbets Steinklopfer oder für die deutsche Menzels Schmiede. Der Realismus hielt damit seinen Einzug, und Kröyer kehrte, vom Ausland sanctionirt, in die Heimath zurück, wo er als fertiger Meister sein altes Thema, die Schilderung des



Kröyer: Am Strande von Skagen.

dänischen Lebens in der Stadt und am Strande, mit neuem Glanz und neuer Kraft wieder aufnahm.

Kröyer gehört zu den seltenen Naturen, die fast Alles können, was sie wollen. Bilder im Freien und Interieurs, blitzende Sonneneffekte am Strande, mysteriöse Dämmerungsstimmungen und künstliches Licht — Alles behandelt er mit gleicher Sicherheit, die jeder Schwierigkeit spottet. Ein geradezu staunenswerther Improvisator, hat er zugleich das Genie des Zeichners. Unermüdlich den Bleistift in der Hand, wirft er eine Aehnlichkeit, eine Pose, eine Attitude hin, die fast immer sitzt; in zwei Strichen lässt er eine Physiognomie entstehen. Der »Strand von Skagen« und der »Aufbruch der Fischer zum nächtlichen Fischfang« waren die ersten Bilder, die er von Dänemark in den Salon schickte. Das eine zeigte eine Anzahl grobknochiger Seeleute, die bei Sonnenuntergang ein Netz über den fahlgelben Strand ziehen. Die Strahlen der untergehenden Sonne spielen auf ihren Kleidern, die Nacht senkt sich herab. Ein grosses Schweigen liegt über der Seelandschaft, und die grossen Silhouetten der Fischer zeichnen sich scharf gegen den schummerigen Himmel. Auf dem andern sah man die Ebene von Skagen in der Dämmerung. Zwei oder drei weisse Wolken stehen silbern am Horizont, der



Kröyer: Das Comité für die französische Ausstellung in Kopenhagen 1887.

Leuchtthurm ist eben angezündet, und auf dem feinen Meersand sitzt rauchend eine Gruppe von Fischern. Der eine liegt auf dem Bauch und späht nach dem Meer hinaus. Hier und dort taucht ein Matrose in der nebligen Dämmerung auf. Diese Ausdünstung des Meeres lag wie ein dünner, violetter Hauch über der ganzen Landschaft, und nur die wunderliche, sich kreuzende Beleuchtung von Mondlicht und Leuchtfeuer übergoss die Gestalten mit undeutlicher Helle. In einem dritten reizenden, ganz impressionistischen Bilde von 1881 stellte er das Frühstück der Künstler in Skagen dar. Sie sitzen da, acht oder zehn blonde lustige Gesellen, froh, auf der Welt zu sein. Die Reste eines frugalen Frühstückes stehen auf dem Tisch. Frische Harmonien lebhafter Töne umspielen die im Fluge erhaschten Physiognomien. Die nächsten Jahre waren durch Bildnisse ausgefüllt: das wenig gelungene, grosse Hirschsprungk'sche Familienbild, die Porträts von Krohn, Sörensen und Georg Brandes, die in ihrer Charakteristik und posenlosen Ungezwungenheit bereits die grossen Bilder aus dem Kopenhagener Gesellschaftsleben ankündigten, mit denen er seit 1887 auf den Ausstellungen erschien. Das erste derselben, die »Soirée in Karlsberg«, stellte eine Anzahl Kopenhagener Künstler und Gelehrten dar, die sich beim Bierbrauer Jacobsen versammelt haben: Kaum möglich, mit geistreicherer Leichtigkeit ein Gruppenbild zu ordnen, die Gäste ungezwungener Conversation machen, zuhören und sich langweilen zu lassen, als es Kröyer hier that. In einem andern Bilde hatte er gewagt, eine Herrengesellschaft, die einem Quartett lauscht — ebenfalls Porträts bekannter Kopenhagener Persönlichkeiten — in dichte Rauchwolken gehüllt zu malen, so dichte, dass die Lichter der Leuchter zu matthellen Flecken wurden und der Rauch wie ein grünlich grauer Schleier zwischen dem Beschauer und diesen charakteristischen Köpfen hing. Das dritte Bild dieses Jahres »ein Sommertag am Strande Skagens« war ganz vom Mittagssonnenlicht vollgesogen. Nackte Jungen badeten am Strand und ihre Silhouetten standen bläulich gegen den in nördlicher Helligkeit erstrahlenden Himmel. Durch ganz geringe Mittel, allein durch die verschiedenen zarten Nüancen von Blau und Gelb, wurde eine eigenthümliche Wirkung, die Vorstellung grosser Hitze, hervorgebracht. Von 1888 ist die »musikalische Abendunterhaltung« der Kopenhagener Galerie, wieder ein schummeriges Dämmerungsbild von grosser Natürlichkeit der Posen und staunenswerther Intimität im Ausdruck dieser zuhörenden Blicke. Wie weich und träumerisch

ist der mächtige Realist, der den Hutmacher und den nächtlichen Fischfang malte, in diesem Werke geworden! Kröyer ist ein leichtes, bewegliches Künstlerblut, immer empfänglich, immer productiv, von Frankreich beeinflusst und doch selbständig, naiv und raffinirt, jung zu einem Namen in Skandinavien und Europa gekommen, begabt mit einem Blick, der Alles sieht, mit einer Hand, der Alles glückt. Ebenso vielseitig wie kühn, elegant und leicht, löst er spielend jede Schwierigkeit, ja begibt sich gerade dahin, wo's am gefährlichsten ist.

Als zur Feier der 25jährigen Regierung Christians IX. in Kopenhagen die dänische Nationalausstellung veranstaltet wurde, hatte Jacobsen auch für die Vertretung der französischen Kunst gesorgt, eine Einladung an die Pariser Künstler ergehen lassen und einen Pavillon zur Ausstellung ihrer Werke erbaut. Pasteur hatte die Ehrenpräsidentschaft des Comités, das sich in Paris bildete, Antonin Proust die Präsidentschaft übernommen, und Jacobsen beauftragte Kröyer, die Mitglieder in einem Gruppenbild zu vereinen. Das gab ihm Gelegenheit, seine schlagende Kraft als Charakteristiker mit einem Beleuchtungsproblem von so schwieriger, künstlicher Art zu verbinden, wie es nur ein Meister wagen darf. Die Verhandlung hat bis spät in den Nachmittag gewährt. Durch hohe Fenster scheint der weisse, niedergehende Wintertag herein, während drinnen im Sitzungssaale schon intensiv zwei Oellampen brennen, um die Pläne auf dem Tische zu erhellen. Der Widerstreit dieses Doppellichtes, des natürlichen und künstlichen, der Kampf der flimmernden gelblichen und weissen Töne, die sich auf den Gesichtern der Männer treffen und zitternd vereinigen, ist erstaunlich fein gegeben. Pasteur, in der Mitte sitzend, folgt auf einem Plane den Auseinandersetzungen des dänischen Architekten Klein. Hinter ihm steht Herr Jacobsen neben Charles Garnier, rechts von ihm sitzt Paul Dubois, der sich nach Jacobsen umdreht. Antonin Proust, stehend, leitet die Versammlung. Rings bemerkt man die Figuren von Puvis de Chavannes, der sich Notizen macht, ganz vorn Falguière, dahinter Chaplin, Barrias und Gérôme, auf der andern Seite von links Bonnat, Cazin, Roll, Besnard, Gervex, Antonin Mercié, Chapu, Carolus Duran, Delaplanche u. A. Eine Momentaufnahme könnte nicht natürlicher wirken, und doch ist gerade ein solcher Eindruck nur durch sicherste Compositionstechnik zu erzielen.

Laurits Regner Tuxen, der rechts in der Ecke des Bildes neben Kröyer steht, ist zwei Jahre jünger als dieser und kam in demselben

Jahre, im Herbst 1875, nach Paris zu Bonnat. Durch eine Susanna im Bade, mehrere Damenporträts à la Carolus Duran und ein grosses Bild »Thrankochen an der Westküste Jütlands« zeigte er 1879 dem dänischen Publikum, wie viel er dort auf der Hochschule der modernen Technik gelernt und liess sich nach erneuertem Aufenthalt in Cayeux, Paris und Italien 1883 wieder dauernd in Kopenhagen nieder, wo er heute der offizielle Hofmaler geworden ist, der mit vielen »grossen« Aufgaben betraut wird, die das kleine Land zu vergeben hat. Ausser dem bekannten, aus 32 Figuren bestehenden Riesenbild der dänischen Königsfamilie malte er einige Deckenbilder für Schloss Frederiksborg, »Dänemark, das die Huldigung der Stände empfängt«, den Triumph der Venus u. dergl. Er ist ein Weltmann in der Pinselführung, und diese Gabe eines in allen Sätteln gerechten Könnens hat ihn auch zu einem guten Lehrer gemacht, der durch die Privatschule, die er in Kopenhagen gründete, einen grossen Einfluss auf die Weiterentwicklung der dänischen Malerei übte und — namentlich nachdem Kröyer vorausgegangen — sie rasch auf eine Stufe erhob, die zu erreichen sie sonst wohl länger gebraucht hätte. Trotzdem liefert er gleich Bloch den Beweis, dass man nicht leicht Kosmopolit wird, ohne seine nationalen Eigenthümlichkeiten zu verlieren. Soweit ich seine Arbeiten kenne, macht er weniger den Eindruck eines überzeugten eigenartigen Künstlers, als den eines solchen, der die Fähigkeit hat, Alles, was ihm aufgetragen wird, gut auszuführen.

Ein viel echterer und tieferer Charakter ist *August Jerndorff*, ursprünglich Schüler P. C. Skovgaards und damals vorwiegend als Landschafter im Geiste seines Lehrers thätig. Später folgten mehrere biblische Bilder von grosser Tüchtigkeit, und besonders Porträts, die wohl als seine besten Leistungen gelten können: er charakterisirt meisterhaft und scharf, modellirt mit einer Präcision, die in unsern Tagen selten, und hat nebenbei auch als Illustrator eine hervorragende decorative Begabung gezeigt.

Was die heutige dänische Malerei in erster Linie kennzeichnet, ist nicht diese talentvolle Vielseitigkeit, Eleganz und Leichtigkeit, wie sie diesen Malern eigen. Es ist vielmehr etwas Kleinbürgerliches, Trauliches, provinziell Biedermaier'sches, zart Melancholisches. Sie gleicht einer guten Hausfrau, die ihr Heim gemüthlich herrichtet, gern am Ofen sitzt und sich dabei für Musik, Poesie und Kunst interessirt. Der Däne hat nichts Anderes mehr als die Gemüthlichkeit seines



Tuxen: Susanna.

Familienlebens. Sein ehedem mächtiges Land ist allmählich geographisch immer kleiner, politisch immer unbedeutender geworden. Seit Christian IV., das heisst seit dem 30jährigen Kriege, befindet sich das Dänenreich, das einst Schweden und die ganze Ostsee beherrschte, in dauerndem Niedergang. Es verliert 1658 die südschwedischen Provinzen, 1814 Norwegen, 1864 sein Piedestal, die Herzogthümer. Ein solches Volk wird ganz nothwendig das, was ihm geblieben, seine Scholle und sein Heim, mit desto rührenderer Gemüthstiefe umfassen. Man findet daher in der dänischen Malerei keine grossen Gesichtspunkte, keine imponirenden Stoffe. Wenn sich die Maler auf solchem Felde versuchen, ist es, als ob sie selbst missmuthig und erkaltend empfänden, dass sie von Andern borgen, und dass, was sie machen, nicht ihr eigen ist. Wo die dänische Malerei ganz echt, ganz Ausdruck der Volksseele, da ruht sie wie in stillem Brüten über einem ganz einfachen, ganz alltäglichen, fast dürftigen Motiv. Blattpflanzen und altväterische Sammetmöbel, lauttickende Stutzuhren und Petroleumlampen, gemüthliche Unterhaltungen am Familientisch in der Stunde der Dämmerung, die Träumerei am Piano oder die halb spiessbürgerlichen, halb feierlichen musikalischen Soiréen — das ist der Inhalt der dänischen Kunst. Ausserdem malt sie mit Liebe das Porträt ihres kleinen Vaterlandes, und das melancholisch Freundliche dieser sanften Landstriche lebt in diesen Landschaften auf.



Viggo Johansen.

Viggo Johansen ist wohl derjenige, der gegenwärtig diese dänische Kunst moralisch, mit all ihren angeborenen Eigenschaften, am besten vertritt. Keiner hat so die alte Tradition intimer Beobachtung mit modernstem Studium der Lichtwirkungen vereint. Er ist par excellence der Maler der Intimität, was nicht das Gleiche wie »Genremaler« bedeuten will. Maler, die in genrehafter Weise Familienscenen in Zimmern darstellen, gibt es in jeder Schule: aber wenige lebten seit Chardin, die wirklich wahr, ohne Affektirtheit und Fadheit, die Poesie des Familienlebens schilderten. Dazu genügt nicht blosse Geschicklichkeit; die ganze Seele muss bei der Sache sein. Kunst und Leben müssen sich durchdringen. Bei Johansen hat man das Gefühl, dass er wirklich glaubt, was er sagt. Er ist nicht nur ein Künstler von seltener, malerischer Ausdrucksfähigkeit, auch eine zarte, feinfühlige Seele. Seine Bilder wirken erlebt und geschaut, nicht gewollt und gemacht. Für ihn liegt etwas Anmuthiges in den feinen, sich kräuselnden Dampfwölkchen, die dem Theekessel entströmen, etwas Liebliches in der Eintracht der um den Tisch versammelten Familienglieder, etwas Trauliches in dem brodelnden Wasser und dem schnurrenden Feuer im Ofen. Behandelte ein Franzose die gleichen Stoffe, so würde man geschickt studirte Lichteffekte bewundern. Johansens Werke wirken wie ein Moment der Existenz, wie die Erinnerung an etwas Trautes, Familiäres, in schlichtem, zum Herzen sprechenden Ton erzählt.

Auf einem seiner Bilder der Kopenhagener Ausstellung führte er in eine behäbige Stube mit Blattpflanzen, Kupfertellern, Blumenständern, einem Pianino, einem runden Tisch und altmodischen Sopha, wo sechs dänische Maler gemüthlich zusammensassen. Der gedämpfte Schein der Lampe beleuchtete die Personen und liess das übrige Zimmer in feinem Halbdunkel liegen. Kein holländischer Kleinmeister hätte die Reflexe des Lampenlichtes, die auf diesen

Flaschen und Gläsern spielten, richtiger geben können und keiner hätte besser diese physiognomische Feinheit erreicht. Die Personen haben in der Art, wie sie dasitzen, plaudern und dem Gespräche lauschen, ein so intensives Leben, wie es in seiner momentanen Unmittelbarkeit festzubannen erst der Impressionismus lehrte. In Deutschland stellte Johansen sich zum ersten Mal 1890 mit einem jener Souperbilder vor, die für die dänische Malerei so bezeichnend sind. Die Herren in ihren altmodischen Bratenröcken und die Damen in ihren kleinstädtisch überladenen Toiletten haben sich nach dem Abendessen im Salon gruppirt und lauschen dem Gesangsvortrag, den der dicke Herr am Klavier zum Besten gibt. Sie bemühen sich nicht, geistreich zu sein, sondern geben sich im Bilde ganz wie zu Hause, so einfach, so nachdenklich, so philiströs. Rund herum wieder jene weiche, warme, etwas tabaksgeschwängerte Luft, in der Johansen sich so gerne badet, ein weicher Schleier grauröthlicher Dämmerung, aus der die Gestalten sich langsam herauslösen.



Johansen: Morgenschlummer.

Das Familienleben, die stille Gemüthlichkeit des dänischen Home hat in Johansen einen Schilderer gefunden, der Alles: die traulichen Gespräche unter der Lampe am langen Winterabend, die kleinen Tagesereignisse, das Aufstehen und Zubettgehen der Kinder, ihre Spiele oder ihre Arbeiten unter den Augen der Mutter mit poetischem Zauber verklärt. Da ist Samstag Abend. In der alten hölzernen Badewanne dampft das Wasser und der trauliche Kachelofen glüht zum Zerbersten, damit sich die Kleinen, wenn sie ihr Bad überstanden, nur ja nicht erkälten. Oder: die Buben und Mädchen



Johansen: Am Klavier.

haben in aller Frühe ihren Sonntagsstaat angelegt und marschiren in Grossmütterchens Zimmer auf, die im Bett, nicht weil sie krank ist, sondern weil es da am wärmsten, ihren Geburtstag feiert. Oder: es ist Dämmerung, nur die glimmenden Kohlen im Ofen erhellen noch das gemüthliche Zimmer, in dem die junge Mutter eben zu erzählen anfängt. Vier grosse glänzende Kinderaugen blicken fragend zu ihr empor.

Und derselbe Meister, der diese intim und schmucklos, mit männlicher Zartheit empfundenen Innenraumbilder schuf, ist zugleich einer der feinsten Landschafter Dänemarks. Die silberne Luft des kleinen Insellandes, in dem der Herbst so mild und das Sonnenlicht so weich ist; die duftig verschleierte Atmosphäre, die einem leichten Gazeschleier gleich die Umrisse abtönt und die Linien rundet



Johansen: Landschaft.

— Johansen weiss sie in wunderbarer Vollendung zu malen, und doch ist auch hier die höchste Kunst wieder zur schlichten Natur geworden, so dass man keine Bilder mehr zu sehen, sondern die Poesie der Landschaft selbst zu fühlen glaubt, mit ihrer Schwermuth, ihrer Einsamkeit und geheimnissvollen Stille. Ein kleines Bauernhaus ist etwa dargestellt, das einsam sich auf weiter grüner Wiese sonnt, von warmblauer herbstlicher Abendluft umflossen. Vorn grasen ein paar Kühe, die eine schläft im Stehen, die andere kaut. Aus allem strömt jene halbschläfrige Verträumtheit, die Einen an warmen Sommerabenden überkommt. Oder: Auf einem Dorfweg, der an einem Bretterzaun vorbei zu einer kleinen Bucht führt, schlendern zwei Männer, echte Dänen vom Lande, mit grossem rothem Bart und sinnenden Augen. Die Sonne geht unter, die Dünste aus Erde und Meer steigen wie ein silberner Nebelschleier über der Landschaft auf, die Luft ist still, kein Blättchen rührt sich, nur die Holzpantoffeln der beiden Männer knirschen im Sande.

In diesem rührend zärtlichen Naturgefühl ist Johansens Kunst gleichsam der Gesammtausdruck für die Bestrebungen der jungen

Dänen. Als Interieurmaler und als Landschafter vereinigt er die beiden Hauptrichtungen in sich, die die andern gesondert vertreten: Die Einen halten mit Vorliebe auf dem Land und an der Küste sich auf, inmitten des Volkes und der Natur, aus der sie hervorgegangen, während die Andern in ungemein malerischer Weichheit von dem gemüthlichen Leben der Kopenhagener Bürgerkreise erzählen. *Holsöe* malt mit Vorliebe Interieurs in Abenddämmerung, mit durchsichtigem Licht, das durch die Blattpflanzen am breiten Fenster fällt, mit grünlich weisser Dämmerung, die in der Stube webt, mit grünen Sammtsophas, weich glänzenden Mahagonimöbeln, Clavieren, Consolen und stillen jungen Mädchen, die am Fenster Briefe lesen oder bei Kerzenlicht Clavier spielen. *Carl Thomsen, H. N. Hansen, Otto Haslund, Irminger, Engelsted* — sie alle haben sich von jener trivialen Komik befreit, in die die Genremalerei mit Helsted auslief. Johansen erinnerte sie daran, dass das Genrebild kein pikantes, mit mehr oder weniger Geist erzähltes Geschichtchen ist, sondern ein naiv wiedergegebener Ausschnitt aus dem häuslichen Leben. Menschen mit graziösen, trägen, nachlässig weichen Bewegungen, die in Schweigen versunken sinnend sich gegenüber sitzen — einsame Frauengestalten am Abend, die sehnsüchtig über die braune Haide blicken — alte Leute von unsicherem, weltentwöhnten Blick, als hätten sie Tag aus Tag ein vergessen in ihrem Stübchen gesessen — Mädchen von stiller, rührender Schönheit, die in der Ofenecke Märchen lesen, im Gartenzimmer träumen oder am Clavier sich zu melancholischen Liedern begleiten — sind die Gestalten ihrer schlicht sympathischen Bilder. Echt dänisch düster wirkt *Lauritz Ring,* der sehr gute, echte Bauernbilder gemalt hat; ein wenig französisch äusserlich und vulgär *Erik Henningsen,* der sich — mehr im Sinne Jean Bérauds — an bewegte Strassenscenen, Arretirungen, Volksbelustigungen und dergleichen machte. Ein Hauch der Wehmuth, wie er durch die dänischen Romane geht, durchweht eine Todtenbettscene von *Fritz Syberg,* der von dem knorrigen Charakteristiker Zahrtmann seinen Ausgang nahm. Diese Zahrtmann'sche Schule bildet in Kopenhagen eine kleine Gemeinde für sich und scheint gute Elemente für die Zukunft zu besitzen.

Die Residenz der See- und Fischermaler ist Skagen, das kleine Fischerdorf am äussersten Ende von Jütland. In diesem dänischen Dachau kamen die Bahnbrecher der neuen Renaissance zu gleicher Zeit mit dem Pleinair und dem Leben des Volkes in Berührung, hier haben sie den weiten Strand und die melancholischen Dünen.



Anna Ancher: Begräbniss.

hier die Harmonie dieses klaren, hellen Lichtes lieben gelernt, hier die Sitten der Strandbwohner, ihre rauhe Physiognomie, die kräftige, gesunde Poesie ihres wechselvollen Lebens studirt. Michael Ancher und seine Frau haben Skagen für die dänische Malerei entdeckt.

Frau *Anna Ancher* ist — nach dem Porträt, das ihr Mann von ihr malte — eine hübsche kleine Frau von dreissig Jahren. In Skagen wurde sie geboren, hier am Strand ihres Heimathdorfes lernte sie in die Natur schauen und arbeitete dann von 1875—78 in Kopenhagen bei Kyhn. Seitdem sitzt sie wieder — mit ihrem Mann — in Skagen, — weit oben am Ende der Welt. Es ist zwecklos, Titel von Bildern der Frau Ancher anzugeben. »Eine Mutter mit Kind«, war ihre erste liebenswürdige Idylle. Dann folgte ein Bild »Der Café ist fertig« — Nachmittagsstimmung: ein alter Fischer, der auf der Ofenbank ausruht, und ein junges Weib, das ihn leis aus dem Schlummer weckt. Seitdem hat Frau Ancher alljährlich mit einem hübschen Bild erfreut, in dem sich energisches Erfassen der Wirklich-

keit mit sympathisch weiblichem Blick für Menschen und Dinge vereint. Die Kopenhagener Galerie besitzt eine Begräbnissscene. Der mit grünen Kränzen behängte Sarg, die roth getünchte Stube und die Leute, die da so ernst in ihren blauen Kitteln herumstehen, wie einfach ist das und schlicht zugleich. Auf der Münchener Ausstellung 1892 hatte sie eine Studie »In der Morgensonne«: eine blaugetünchte Stube mit lustigen Sonnenstrahlen, die zum Fenster hereinflutheten und wie leichter Goldregen auf den blau getünchten Wänden, der gelben Diele und den blonden Haaren eines Mädchen spielten. Alle ihre Bilder sind Werke von weicher Zartheit und süssem Licht. Die Ausführung ist derb und männlich. Nur in kleinen Zügen, in feinen, niedlichen Beobachtungen, die einem Manne wahrscheinlich entgehen würden, verräth sich, dass es Werke einer Dame sind.

Michael Ancher ist 10 Jahre älter als seine Frau und der eigentliche Schilderer des grobknochigen und grobkörnigen dänischen Fischergeschlechtes, das oben an der Nordküste des Inselreiches in harter Arbeit dem Meere seine kärgliche Nahrung abtrotzt. »Fischer, die im Gewitter die vorbeisegelnden Schiffe beobachten« nannte sich das erste grössere Bild, mit dem er 1876 hervortrat. Auf der steil abfallenden Düne hat sich eine Anzahl Fischer versammelt, um nach den Fahrzeugen auszuschauen, die draussen auf der See vom Sturm gepeitscht werden. Einige nur mit Oelhose und Wollhemd bekleidet, stehen aufrecht und ihre grosse Silhouette zeichnet sich scharf gegen den düstern, von schweren schwarzen Wolken durchfegten Himmel; andere haben auf dem weichen Flugsand sich niedergelegt. Die Farbe hatte noch etwas Trockenes, Nüchternes, aber die ehrliche, wuchtig einfache, fast asketisch derbe Naturauffassung kündigte schon den kraftvollen Meister an, der heute als der Ulysse Butin Dänemarks, ein entfernter Vetter jener handfesten, schlicht rechtschaffenen Proletariermaler dasteht, die in Paris um Alfred Roll sich schaaren. Michael Ancher kennt die See und die Arbeiten der Fischer, die die Hände schwielig, die Gesichter braun machen, und berichtet darüber in seinen Bildern mit der Sachlichkeit des alten Seemannes. Alles ist klar bei ihm, präcis, nüchtern, wie das fahlhelle Tageslicht. Den grobhändigen, derbknochigen Stoffen entspricht die breite plebejische Mache, die nach keinen malerischen Reizen fragt, sondern ehrlich und sachgemäss den Vorgang darstellt. Anchers Menschen sind wirkliche Fischer, jede Gestalt ist von unheimlichem condensirtem Leben, die atmosphärische Stimmung stets wahr und



Michael Ancher: Fischer am Strande.

effektlos, in der ganzen Anordnung alles Gemachte, Tableauartige vermieden. Da ist ein Laienprediger am Strande von einer Schaar andächtiger Zuhörer umgeben, dort wandert ein Fischerpaar am Sonntag Abend schweigend über die Dünen nach Hause. Da wird ein schweres Lastboot von stämmigen Gäulen an den Strand gezogen, da schiesst ein anderes, von drei Männern in Oelkleidern gerudert, durch die trübgrünliche Fluth dem Land entgegen, da liegen bei schwerer Gewitterstimmung wettergebräunte Seeleute am Ufer, das Schicksal eines vorbeifahrenden Schiffes besprechend. Selbst wenn er zuweilen trauliche Vorgänge aus dem häuslichen Leben der Skagener Fischer erzählt, behält seine Kunst dieses Rauhe und Ernste. Seine »Bubenschule in Skagen« war das gerade Gegentheil eines Genrebildes von Emanuel Spitzer: Kein Pêle-mêle artiger und unartiger Buben, die mit dem komischen Schullehrer Scherze treiben. Der alte Mann, der da in Hemdärmeln, mit grosser Brille, auf dem Katheder sass, war ein nordischer Hüne, mit dem sich nicht spassen liess, und auf den Kindern lag etwas Trauriges, Resignirtes. So

ernst und gesetzt hatte sie das Leben in dieser ernsten Natur und zwischen den kahlen, weissgetünchten Wänden dieses von hartem, nordischen Tageslicht durchflutheten Schulzimmers gemacht.

Neben Ancher ist *Locher* der hauptsächlichste Maler der See. Es war kühn, auf einem Bilde der Münchener Ausstellung 1890, ein Stück Meer mit »Januar« zu bezeichnen, doch man fühlte wirklich den kalten Wintersonnenschein in dieser Marine, auf der Alles Helle, Flüssigkeit, Durchsichtigkeit war. Auch in den Werken *Thorolf Pedersens* ist das Meer gewöhnlich ein ernstes, düsteres Element. Man sieht auf seinen Bildern nichts als Himmel und Meer, kein Boot, keinen Vogel. Am bleigrauen Firmament schweben lange, neblige Wolkenstreifen, und die See, durchsichtig silberblau, rollt in langen Wellen aus, die sich ernst bis zum Horizont durcheinanderwälzen und vorn müde über den flachen, blaugelben Sand und die blassgrünen Haferbüschel der Dünen gleiten. Während auf den Bildern der belgischen Marinemaler das Meer in allen Farben des Regenbogens schillert, kokett lächelt oder Gardinenpredigten hält, wie eine schöne Frau, malen es die Dänen in seiner grenzenlosen, trostlosen Oede.

Und derselbe melancholische Zug ist den meisten dänischen Landschaften eigen. Bilder wie die *Viggo Pedersens,* der am meisten von den jungen Dänen an die allerneuesten Franzosen, manchmal, in seinen Regenbogenbildern, auch an Rubens anklingt, sind in ihren feinen, klaren Harmonien und hellen, lachenden Noten weniger für dänisches Naturfühlen bezeichnend. Sein Arbeitsfeld war auch seltener Dänemark als Italien. Er verweilte lange in Paris, dann in Rom und Sora di Campagna und lernte hier mit den Augen der modernsten Impressionisten die Natur betrachten. Die Italienmalerei ist bekanntlich sonst von den Jetztlebenden verpönt; Naturen wie Pedersen vermögen sie wieder zu Ehren zu bringen. Seine Bilder sind so interessant gesehen, dass sie die italienische Natur ganz anders spiegeln, als man auf den unmalerisch trockenen, bunten Erzeugnissen der schwindenden Generation sah. Sie kennen keine majestätischen Berglinien, aber das graue Gelände, das blasse Grün der Oliven und zarte Blau des Himmels vereinen sich mit dem silbernen, Alles durchtränkenden Licht zu überaus reizenden Akkorden, die in zarten Tonabstufungen die ganze Atmosphäre durchzittern.

Dasselbe ungefähr gilt von *Philipsens* italienischen Bildern — auch er ist einer der hervorragendsten der modernen Pleinairisten, ein bedeutender Landschafter und ausgezeichneter Thiermaler, der



Paulsen: Adam und Eva.

als solcher in den letzten Jahren seine Motive besonders au: den Inseln Saltholm und Amager bei Kopenhagen holte. Er steht in nichts der jüngeren, zehn Jahre später geborenen Generation nach, sondern ist ihr vorausgegangen und hat den Weg geebnet. Als ein Pfadfinder in der dänischen Landschaftskunst kann auch *Thorwald Niss* betrachtet werden, obwohl er ein etwas früheres Stadium als Philipsen bezeichnet. Er malt — neben kräftigen Marinen — gern die Waldstimmungen des Herbstes und hat einen breiten, flotten Pinsel. Zusammen mit *Zacho* und *Gotfred Christensen*, dem talentvollen Schilderer der jütländischen Fjorde, hat er eine Zeit lang zweifellosen Einfluss auf die dänische Landschaftsmalerei geübt und ihr eine kräftigere Farbe zugeführt, als ihr früher eigen.

Sonst liegt über den Werken der jungen dänischen Landschaftergruppe die ganze, stille, naturversunkene Melancholie des dänischen

Bodens. Der Reiz dieser dänischen Natur besteht nicht in prachtvollen Farben und grossen Conturen. Alle Linien sind sanft gebogen, weich in jeder Form, ohne grosse Abwechslungen oder Ueberraschungen. Selbst in den schönen Waldungen rings um Kopenhagen runden sich die riesigen Buchen so harmonisch, dass sie eher die Empfindung der Sanftheit als der Kraft geben. Die Natur entspricht gewissermassen der dänischen Sprache, die ebenso mild, discret, fein und schwunglos ist, wie die Linien des Landes. Der Däne kennt kein breites Lachen, sondern nur ein Lächeln, keine urwüchsige Ausgelassenheit, nur ein Stillvergnügtsein. Jedes laute Gebahren gilt als unfein. In dem grossen Vergnügungsgarten von Tivoli bewegen Tausende von Menschen sich mit einem Anstand und einer Stille, die fast etwas Unheimliches hat. Niemand ruft; wer mit seinem Nachbar spricht, flüstert unhörbar. Auf der Strasse, den öffentlichen Promenaden, den Restaurants — überall wird nur im Flüsterton gesprochen. Auch die dänische Landschaft kann nur flüstern, nicht schreien; nur lächeln, nicht lachen. Sie kennt nichts Brutales, nichts Abgerissenes, nichts zu Grosses, keine brüsken Uebergänge, keine plötzlichen Unterbrechungen — sondern nur weite Flächen mit unbestimmten, verschwimmenden, fast ungreifbaren Linien, sanftes, welliges Gelände, das unmerklich am Ufer des Meeres aufhört oder in sanften Senkungen sich um stille Waldseen windet. Es gibt, ausser in Jütland, keine eigentlich herben, rauh urwüchsigen Gegenden, aber Alles ist abgelegen, einsam und ruhig. Zuweilen sieht man ein niedriges, weiss angestrichenes Häuschen, dessen Strohdach im Sonnenschein glänzt oder in der Dämmerung zart bläulich flimmert. Die Atmosphäre, in Holland feucht und neblich, ist in Dänemark von einer kühlen Frische, die Vegetation, dort fett und üppig, hier von einem weichen, gedämpften, ein wenig bleichsüchtigen Grün. Selbst der Sonnenaufgang und Sonnenuntergang hat nichts Effektvolles, Pathetisches wie in Norwegen, sondern etwas Unentschiedenes, Beruhigendes, Mysteriöses. Der Künstler, den eine solche Natur umgibt, wird leicht nachdenklich und träumerisch wie sie, seine Bilder bekommen denselben leicht rhythmischen, gedämpften Charakter. Und thatsächlich geht durch die Mehrzahl der dänischen Landschaften ein Hauch jener sanften Melancholie, die an Cazin gemahnt. Das ist nicht Reminiscenz und nicht Plagiat, sondern die natürliche Verwandtschaft mit dem Maler, der in Frankreich am besten den Charakter der nordischen Ebenen malte, ihre feuchte

Weichheit, das ersterbende Blau und die graue Zartheit der Nacht, Alles, was schweigend ist und still und verschleiert. Viel fahle Farben, Schwermuth und Nebel, viel Grauwetter, Gewitter und Regenluft, ein kurzer Frühling, der noch fast Winter ist, mit knospenhaft spitzem, gelblichem Grün — das ist der Charakter der dänischen Landschaft — die Grundstimmung, die zart und discret durch die Bilder der jungen Dänen sich zieht. Jeder ist eine Individualität, und doch klingt durch Alles, was sie schaffen, auch stets derselbe weiche, verschwommene Zug, derselbe leise sehnsüchtige Refrain. Jeder blickt mit seinen eigenen Augen in die Natur und doch trägt jedes ihrer Werke auch stets denselben ängstlich genauen Stempel der Verwandtschaft, dass man sofort erkennt, es sind Bilder aus demselben kleinen Heimathlande, demselben stillen versteckten Winkel zwischen den Bergen.

Als einer der besten Repräsentanten dieser landschaftlichen Stimmungsmalerei der jüngeren Generation darf *Julius Paulsen* angesehen werden. Man kann seine Bilder nicht mit geläufigen Schlagworten kennzeichnen noch überhaupt mit aufgereihten Wörtern beschreiben, aber man kann sich, wenn man in Ausstellungen auf sie stösst, in sie vertiefen, weil sie selbst Tiefe haben, eine anspruchslose, träumerische Tiefe, die sich zögernd wie mit leisem Schauder erschliesst. Bauernhäuser mit leuchtenden, rothen und grünen wilden Weinranken schlafen unter dem Dache zarter Buchenkronen und die Dämmerung kriecht langsam an den Wänden empor. Ein wenig Mond am Himmel wirft vorsichtig einen zitternden Silberstreifen über graugrüne Wiesen, auf die stillen Fahrzeuge im Hafen, auf bleiche, im Duft blauender Dämmerung daliegende Küsten. — Der Abend kommt. Die Blätter hängen schlummernd von den Bäumen, nichts regt sich als die Marienkäferchen auf den Nesseln und ein wenig welkes Laub, das im Grase liegt und sich mit leisen Bewegungen unter den Strahlen der untergehenden Sonne krümmt. — Oder es ist Regen, ein trüber Oktoberabend, wenn der Nebel feucht in den braunen Zweigen hängt. Oft malt er die Dinge gar nicht, sondern nur ihr Spiegelbild: einsame Waldseen, die die Formen und Farben der Natur bloss in wogenden, unsicher zitternden Umrissen zurückstrahlen. Und derselbe Mann, eines der vielseitigsten Talente Dänemarks, weiss in seinen charaktervollen Porträts das Eigenthümliche eines Kopfes nicht minder gut wie als Landschafter das Geheimniss einer Naturstimmung zu erfassen. Derselbe



Petersen Mols: October.

Mann ist in Dänemark, dem Lande der verschämten Prüderie, einer der wenigen, der zuweilen Nacktes zu malen wagt. Man erinnert sich seines Bildes »Die Modelle warten« und besonders seiner »Geburt der Eva«, jener beiden nackten Menschen im duftigen Waldesschatten: dieses Adam, der die Glieder dehnend aus dumpfem Schlaf erwachte, und dieser Eva, die in blendender Schönheit dastehend mit halb sinnlichem, halb verächtlichem Blick auf ihn herabsah. Vorläufig scheint Paulsen mit seinem »Kain« culminirt zu haben, jener ausdrucksvollen Figur, die sich unter dem Auge Gottes vor Schmerzen wand — einer der hervorragendsten Leistungen der jungen Dänen.

Man lernt in Kopenhagen diese am besten kennen auf der sogenannten »freien Ausstellung«, einer Rivalin des officiellen Salons bei Charlottenborg. Diese Künstlervereinigung wurde 1891 von einigen der Jüngsten gegründet, zu denen ausser Zahrtmann, Philipsen, Engelsted, Viggo Pedersen und Paulsen auch die Gebrüder *Joachim* und *Niels Skovgaard* sich gesellten, Söhne des ausgezeichneten Land-

schafters Peter Christian und beide geborene Künstler. Sie begannen als Landschaftsmaler, von ihrem Vater beeinflusst, und malten Bilder, in denen die naturalistischen Traditionen der alten dänischen Kunst fortlebten. Dann waren beide in Italien und brachten von dort schöne italienische Landschaften und reizende Bilder aus dem Volksleben heim. Auch in Griechenland waren sie, wo sie malerische Studien nach antiken Architekturen machten, und sie haben überhaupt beide vielfach die alte Kunst auf dem classischen Boden studirt. Nach ihrer Heimkehr fingen sie wieder an, naturalistische Landschaften zu malen und malen noch heute solche, deren Motive sie besonders aus Halland im südlichen Schweden holen. Aber nebenbei lenken sie immer mehr in eine decorativ-stilisirende Richtung ein, die in der Geschichte der dänischen Malerei neu ist. Keramische Versuche, die sie zusammen mit mehreren anderen Künstlern, wie dem begabten *Th. Bindesböll*, machten, erweckten ihren Sinn für den Reiz der einfachen Mittel, und namentlich der ältere der Brüder, Joachim Skovgaard, strebt seitdem in seinen figürlichen Darstellungen öfter nach decorativen als nach naturalistischen Wirkungen. Mehrere seiner biblischen Compositionen haben grosses Aufsehen erregt, z. B. »Der Engel am See Bethesda«, ein Bild, auf dem die hervorstürmende Bewegung der Menschenmassen eine eigenthümlich packende Wirkung erzielte. Im »Christus als Paradieswächter« zeigte er sich von der frühen italienischen Renaissance, etwa von Gozzoli beeinflusst, doch ohne dass von Nachahmung gesprochen werden könnte. Namentlich zeugte die Landschaft mit der grossartigen Paradiesmauer von einer seltenen Erfindungskraft. Sowohl er als der jüngere Bruder haben viele Illustrationen gezeichnet, unter denen besonders Niels Skovgaards stilvolle Zeichnungen zu alten dänischen Volksliedern hervorragen. Beide Künstler sind typisch für die Gährung, die sich in der dänischen Kunst der letzten Jahre vollzieht und wofür die freie Ausstellung die freie Bühne geworden. Eine anti-naturalistische Bewegung ist allerwärts deutlich zu spüren und bekommt alljährlich mehr Anhänger. Sie greifen es verschieden an, aber haben alle dasselbe Ziel: sich eine grössere Anschauungsweise anzueignen als die älteren naturalistischen dänischen Maler. Sie suchen die Mittel zu dieser Erneuerung überall: Skovgaard ist von den Italienern beeinflusst, andere von den neuesten Franzosen, und selbst ein anscheinend so abgeschlossener Künstler wie Viggo Pedersen scheint darauf bedacht, mit seiner früheren Malweise zu brechen. Vor

zehn Jahren war die Pleinair-Malerei Alpha und Omega der jungen dänischen Maler, und schon jetzt hat sie unter den Jüngsten ihr Ansehen verloren. Diese meinen, die Kunst habe grössere Aufgaben als diejenige, der Natur sich möglichst zu nähern, und sie streben, auch andere Stoffe als die der Naturalisten in ihren Darstellungskreis zu ziehen. Nachdem schon Niels Skovgaard und der Veteran *Lorenz Frölich*, einer der genialsten Illustratoren der Neuzeit, dessen Kinderbücher in der ganzen Welt gekannt sind, in Zeichnungen die alten dänischen Volkslieder illustrirt, versuchte Frau *Agnes Slott-Möller* zum ersten Mal deren malerische Behandlung und hat in ihren Bildern ein sehr modernes Verständniss der alten Legenden gezeigt. Ihr Mann, *Harald Slott-Möller*, ein hervorragendes coloristisches Talent, dessen Bild vom »Wartezimmer des Arztes« und »Porträt meiner Frau« ihm früh einen Platz unter den vielversprechenden der jüngsten Generation sicherten, hat sich später mit der decorativen Malerei versucht, ohne jedoch darin etwas so gelungenes wie die zwei genannten Arbeiten zu leisten. Doch der eigenthümlichste unter den freien Ausstellern ist *J. F. Willumsen*, der eine bahnbrechende Bedeutung für die dänische Kunst zu gewinnen scheint. Auch er, noch kaum 30 Jahre alt, begann als naturalistischer Maler und bildete sich Anfangs nach Viggo Johansen. Eine Reise nach Paris, wo er jetzt seine Wohnung hat, gab ihm neue Impulse. Er nahm von den neuesten französischen Künstlern viele mystische Formeln auf, die jedoch nicht vermochten, seine eigenartige, starke Persönlichkeit zu tödten. Willumsen befindet sich noch im Stadium der Experimente, versucht alle Mittel, malt und schnitzt in Holz, radirt und brennt Thon. Durch alles, was er macht, geht die Bestrebung, einfach zu sein und eine Kunst zu schaffen, die, im Gegensatz zum Naturalismus, rein suggestiv wirke.

Ein weiteres eigenthümliches Naturell ist der in den Tonwerthen so feine *V. Hammershoy*, der Alles in ein weiches Graubraun einhüllt und um seine Figuren eine mysteriöse, durchsichtige Dämmerung breitet. Er ist ein Farbenneurastheniker etwa wie Whistler. Auf einem seiner Bilder sass eine Matrone still vor einer silbergrauen Wand; auf einem andern stand ein weissgedeckter, grosser, runder Tisch — ohne jede Stilllebenzugabe — in einem silbergrauen Zimmer. Auch sehr seelenvolle träumerische und ernste Porträts hat er gemalt; hochbedeutend war seine mysteriöse Darstellung »Hiob«. Unter den andern Theilnehmern der freien Ausstellung ist noch *Johan Rohde*

rühmlich zu nennen, der schöne und stimmungsvolle Landschaften aus einsamen Gegenden Jütlands malt, *Seligmann,* ein gutes Erzählertalent, und *Karl Jensen,* ein vornehmer Architekturmaler. Zusammen mit einigen jüngeren Mitgliedern des officiellen Salons und mehreren Schülern Zahrtmanns bilden diese »freien Aussteller« die Avantgarde der dänischen Kunst, eine Garde, die, so scheint es, dem kleinen Land auch für die Zukunft eine wichtige Stimme im europäischen Kunstconcert sichert.



XLI.

Schweden.

SCHWEDEN ist ein eleganteres Land und neigt mehr nach Frankreich hinüber als Dänemark. In Kopenhagen herrscht Gemüthlichkeit und kleinstädtische Einfachheit, in Stockholm Frivolität und Glanz, grosser Luxus, Eleganz der Toilette, ein raffinirt feines gesellschaftliches Leben. Dort betritt man eine Insel des Schweigens, ein Land der Idylle, in dem Nichts vorgeht. Die Menschen sind sinnig, träumend und bürgerlich. Sie reden leise und mit sanfter Stimme. Die Schweden sind Kinder der grossen Welt, die beweglich, schlank und elastisch durch's Leben schreiten. Ihre Sprache klingt hell und schwungvoll wie ein Französisch des Nordens. Ihre ganzen Sympathien gehören Frankreich. Und sie sind auch in ihrer Kunst die Pariser des Nordens.

Die dänische Malerei hat, wo sie echt ist, etwas Kleinbürgerliches, Trauliches, Schlichtes. Die neue Technik ist für die Maler nur ein Ausdrucksmittel ihrer feinen, discreten Beobachtung und ihrer sanften, gedämpften Empfindung. Wie einst die alten Holländer Pieter de Hoogh und van der Meer malen sie gemüthlich trauliche Stuben mit alten Sophas und langsam schlagenden Uhren, mit molliger Wohnzimmeratmosphäre und schummerigem Lampenlicht. Der Mann sitzt mit dem Buch am Tisch, die Kinder machen ihre Schularbeiten, die Mädchen spielen Clavier und singen dazu, im kleinen eisernen Ofen glimmen die Kohlen.

Die schwedische Malerei gleicht einem vielgereisten, vornehmen Weltmann. Sie ist eleganter und flimmernder, raffinirter und sinnlicher, capriciöser und experimentirender. Die jungen Stockholmer, die sich nach Paris wandten, suchten dort in erster Linie Techniker zu werden und warfen sich mit erstaunlicher Kühnheit den letzten Problemen der Freilichtmalerei in die Arme. Sie haben nicht die liebevolle Zärtlichkeit, das rührende Heimathsgefühl der Dänen, sie sind charakterloser, kosmopolitischer. Aber sie marschiren neben den raffinirtesten

Parisern in der Avantgarde der Modernität. Es ist in ihren Farben und Stoffen ein fliessender, geschmeidiger Zauber, ein nervös eleganter Wurf, der die Blicke fesselt. Sie sind Franzosen an koketter Mache, eine längere Kunsttradition, ein freieres Weltbürgerthum liegt hinter ihnen.

Während die dänischen Maler fast bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts selten ihr kleines Vaterland verliessen, griff Schweden schon im 18. Jahrhundert in die europäische Kunstgeschichte ein. Schon damals tauchten eine Reihe unternehmender, reiselustiger Künstler auf, die sich im Auslande festsetzten, ihre Thätigkeit zwischen verschiedenen Höfen theilten und da blieben, wo es ihnen gut ging. *Hedlinger* wurde als Graveur berühmt, *Georg de Marées* ist in der bayerischen Kunstgeschichte bekannt. *Meytens* malte in Berlin, *Gustav Lundberg* wurde ein geschätzter Pariser Pastellmaler, *Hilleström*, ein Schüler Bouchers, fand wegen seines »Triumphs der Galatea« in Diderots Salonberichten lobende Erwähnung; *Lafrensen*, in Frankreich Lavreince genannt, nimmt in der Geschichte des französischen Rococo eine wichtige Stelle ein. Mehr als einer wurde Mitglied der französischen Akademie und führte den Titel »Peintre du Roi«. Der virtuoseste war *Alexander Roslin*, der, früh in's Ausland gekommen, seine Thätigkeit zwischen den Höfen von Bayreuth, Parma und Paris theilte, wo er gleich in die Akademie gewählt wurde und in mehreren Concurrenzen sogar über Greuze siegte. Er wusste seine ceremoniell feierlichen Paradetafeln, von denen die Stockholmer Sammlung das grosse Galaporträt der Marie Antoinette und das Gruppenbild Gustavs III. und seiner Brüder besitzt — mit grossem Applomb zu insceniren. Die Gesichter sind zuweilen leblos. Desto virtuoser wusste er Seide und Sammet, Broderien und goldene Geschmeide durcheinander schillern zu lassen, so dass in Paris über ihn der Vers cursirte:

> Qui a figure de satin
> doit bien être peint par Roslin.

Er machte dort ein fürstliches Haus und soll ein Vermögen von 800,000 Francs hinterlassen haben.

Die Periode des Classicismus fand hauptsächlich durch einige Bildhauer Vertretung, und wer sich in Kopenhagen an Thorwaldsen freut, darf auch den Schweden Erik Gustav Göthe, Johan Nik. Byström und besonders deren Lehrer Joh. Tobias Sergel seine Bewunderung nicht versagen, der, 17 Jahre älter als Canova und 30 Jahre älter als Thorwaldsen, sich in Stockholm als eigentlicher Begründer dieser

classicistischen Plastik offenbart und schon aus diesem Grunde in der allgemeinen Kunstgeschichte einen bedeutenderen Platz verdiente, als ihm in der Regel gewährt wird.

Auf dem Gebiete der Malerei war der Uebergang vom 18. zum 19. Jahrhundert wie anderwärts eine Periode des Verfalles. Auf die Kraftanstrengung von früher folgte eine Abmattung, eine steife und eintönige Malerei. Die lebendigen Farben der gustavianischen Zeit erscheinen gebleicht — die Farbenaskese Davids hatte ihre grauen Schatten bis nach Schweden geworfen. Priamos vor Achill, Adonis zwischen Diana und Venus; Endymion, Phaedra und Elektra hatten auch im Norden aller Leinwand sich bemächtigt. Am fruchtbarsten in der Anfertigung solcher Idealgestalten war *Per Krafft*, der sich im Beginne des Jahrhunderts bei David eine strenge Zeichnung und ein indifferentes Colorit aneignete, und dann in der Heimath durch seinen »grossen Stil« zu imponiren wusste. *Frederik Westin,* die Incarnation des Akademikers, der sich kein Bild ohne gelbbraun lederfarbige nackte Leiber denken konnte, geht etwa mit Gérard und Girodet parallel, deren süsslicher Zierlichkeit er einen Stich in's Barbarische gab, und hat ausserdem geleckte Porträts im Sinne Josef Stielers hinterlassen. Das Evangelium einer steifleinenen classicistischen Landschaftsmalerei wurde durch *Elias Martin* verkündet. Wenn der Porträtist *Karl Frederik von Breda* in weit höherem Maasse als Maler erscheint, so verdankt er das dem Umstand, dass er längere Zeit bei Reynolds und Lawrence arbeitete, an deren Principien er zeitlebens festhielt.

Der Romantismus erweiterte wie anderwärts das Stoffgebiet und setzte die Farbe in ihr altes Recht. Man versuchte die nordischen Göttermythen zu beleben, befreite die Landschaft vom classicistischen Schema, war religiös angehaucht wie die Nazarener oder durcheilte Italien und den Orient auf der Suche nach malerischen Stoffen.

Der schwedische Nazarener nannte sich *Karl Plageman*. Ein träumerischer Gefühlsmensch mit grossen schwärmerischen Augen berauschte er in Italien, das seit 1831 sein Wohnsitz war, sich an der Mystik der katholischen Kirchen und dem Glanze der Altarbilder in dem Maasse, dass er vor lauter Verehrung der alten Meister nie zu eigenen Leistungen gelangte. »Die Todten haben mein Gefühl erweckt, und die Todten sollen meine Lehrer sein«. Wie unserm Overbeck galt ihm die Zeit von Cimabue bis Perugino als die eigentliche Blüthezeit der Kunst, und seine religiösen Bilder sind nicht ungeschickte Imitationen der alten Muster.

Nils Johan Blommér verhält sich zu ihm wie Schwind zu Overbeck. Da er schon 1853, 36 Jahre alt, starb, hat er nur wenige Bilder hinterlassen, die als Erzeugnisse eines gefühlvollen, träumerischen Geistes, aber wie die Schwinds der Unsterblichkeit sicher sind. Blommérs Werke gingen aus einem weich poetischen, echt nordischen Gefühl hervor. »Die Hauptsache in einem Kunstwerk«, schreibt er, »ist die Seele. Ich will darstellen, was in der Poesie unseres Volkes lebt, alle Gestalten, die nicht bestimmten Zeiten und bestimmten Dichtern gehören, sondern den Naturausdruck unserer Nation ausmachen und als solche in engster Verbindung mit dem Charakter des schwedischen Volkes stehen«. So bevölkerte er wie Schwind die Landschaft seines Heimathlandes mit den Naturwesen des nordischen Volksliedes. Für die nebelhaften Traumbilder seiner Phantasie die zwingende Form zu finden, die noch nicht dargestellten nordischen Sagenfiguren in neue Körper zu kleiden, fehlte ihm wie dem gleichzeitigen Bildhauer Fogelberg die Kraft. Doch zeugt es von feinem Takt, dass er nicht wie dieser sich einer einfachen Reproduction der Antike ergab, sondern eine mehr romantische Auffassung der Mythen im Sinne des Sommernachtstraumes, im Sinne Cranachs, Francias oder der ältern Umbrier versuchte, wodurch er den Jugendträumen der nordischen Völker den Geist des Kindersinnes wahrte. Blommér war wie Schwind ein sinniges Künstlergemüth, dem alles Dramatische, Pathetische fern lag. Selbst wenn er Göttermythen behandelte, sprach nicht das finster Phantastische der nordischen Sagen zu seinem weichen, milden Gefühl. Nicht vom gewaltigen Tor erzählte er, nicht vom Sturm, der über die See rast, nicht von der Oede grosser, wilder Gebirge. In Freia und Sigyn verherrlichte er — wie Schwind im Aschenbrödel und der treuen Schwester — die Schönheit und Liebe, die Geduld und Hingebung des Weibes, und Bilder wie »Der Jüngling und die Elfen« oder »Näckens Spiel mit den Meerjungfrauen« lassen so zart den einfach treuherzigen Ton des Volkliedes erklingen, dass man in Anbetracht dieser rührenden Schlichtheit gern die trockene, stimmungslose Malerei vergisst.

Karl Johann Fahlcrantz war der schwedische Lessing: er gab als Landschafter den typischen Ausdruck für die Naturschwärmerei des Romantismus, erzählte in pathetischem Ton von der Pracht, dem Glanz oder dem finsteren Dräuen der Natur, vom melancholischen Ernst des nordischen Winters und der friedlich schwärmerischen Milde des Frühlings. Bald zeigt er schöne Thäler mit alten Eichen,

zwischen denen das Licht in grossen Massen auf weiches Gras fällt, bald stahlblaue Landseen mit klarer, goldiger Luft und Schiffen, deren Segel in allen Farben des Prismas schillern, bald schattige Haine und felsenreiche, von Riesenbäumen der Urzeit bewachsene Dünen. Fahlcrantz idealisirte die Natur, steigerte die Lichteffekte, arrangirte die Naturfragmente Ruysdaels und Everdingens zu phantastischen Compositionen. Der Thiergarten von Stockholm bevölkerte unter seinen Händen sich mit fabelhaften Thieren und tiefen Höhlen, die ihm das Aussehen einer Wolfsschlucht geben. Seine Bäume sind von unbestimmter Art, die Himmel rosig, die Farben warm und sehr nachgedunkelt. Doch zuweilen, wenn er absah von allzu willkürlichem romantischen Pathos, sind seine Bilder wirklich von träumerischer Poesie und geben voll die vom Maler beabsichtigte Stimmung.

Gustav Wilhelm Palm — in seinen spätern Jahren Palma vecchio genannt — könnte am ehesten mit den Franzosen Michallon oder Paul Flandrin verglichen werden. Sein Studienfeld war noch fast ausschliesslich Italien. Aber mit einer weitgetriebenen Compositions- und Arrangirungskunst vereinigte sich in seinen Bildern doch eine gewisse realistische Detailmalerei, die nicht mehr im Sinne der eigentlichen Classicisten nur den »Baum an sich« kannte, sondern dem Charakter der Vegetation mit wissenschaftlicher Genauigkeit nachging. Seine Oliven, Pinien, Gräser, Blumen waren mit spitzem Pinsel botanisch treu durchgearbeitet und erfreuten sich deshalb vor 50 Jahren eines schwer verständlichen Ruhmes. Und diese liebevoll sorgfältige, aber philisterhaft ängstliche Naturbetrachtung in Verbindung mit einer auf Wahrheit bedachten, aber harten und bunten Farbenscala blieb ihm auch eigen, als er nach 16jähriger Abwesenheit in die Heimath zurückkehrte und neben italienischen Motiven zuweilen kleine nordische Landschaften — Architekturpartien vom alten Stockholmer Hafen oder die Kreuzgänge von Wisby — malte.

Egron Lundgren war der schwedische Fromentin: ein Kosmopolit, der sein Studienfeld bis nach Indien ausdehnte, ein geistreicher Improvisator und Gourmé der Farbe, dessen kokette Kunst wie die des Franzosen halb der Wirklichkeit, halb der Manier gehört. Schon seine Bilder aus dem italienischen Volksleben, wie die »Corpus Domini-Prozession« von 1847, könnten mit ihren pikanten coloristischen Effekten in der Nähe Decamp's gemalt sein. Doch sein eigentliches Gebiet fand er erst, als er, nach Barcelona gekommen, dort

das spanische Volksleben entdeckte. Seine Aquarelle aus Spanien — er war Mitglied der Society of Painters in water colours — sind äusserst geistreiche Phantasien, die immer den Charakter des Leichten, Improvisirten, Geistreichen haben. Wie er verstand, in wenigen Zügen die Stimmung einer Landschaft zu geben, so wusste er den Charakter und die Bewegung einer Figur mit impressionistischer Schlagfertigkeit zu erhaschen. Ein vornehmer, reicher Mann, behielt er zeitlebens sein Hauptquartier in London, tauchte aber auf Studienreisen bald in Italien, bald in Spanien oder Indien auf. Tanzende Gitanos und spanische Mädchen wechseln in seinen Blättern mit indischen Soldaten, Kameeltreibern und Elefanten; sonnendurchtränkte, in glühenden Farben prangende indische Landschaften mit nebligen Strassenpartien aus Kensington.

Vom heimischen Leben nahm die schwedische Kunst ebenso schrittweise und ängstlich wie die der anderen Länder Besitz. Die Militärmalerei machte auch hier den Anfang. Ein paar ehemalige Officiere hatten auf dem Exercierplatz sich einen frischeren Blick für die charakteristischen Erscheinungen des modernen Lebens als die Berufsmaler in der Gipsklasse der Akademie bewahrt und gingen als die ersten daran, mit schlichtem, trockenem Realismus Scenen aus der Soldatenwelt oder komische Anekdoten aus dem Volksleben zu zeichnen. Einige unter ihnen, wie Wetterling und Moerner, überschritten nicht die Stufe des Dilettantismus, *Olof Soedermark* dagegen, der in München und Rom seine Studien fortsetzte, arbeitete sich zu achtbarem Niveau herauf. Die Bilder aus der schwedischen Geschichte — Schlachten und Paraden, die Siege Carl Johanns und die Thaten Bernadottes — die sie vereint im Stockholmer Schlosse malten, sind mehr Militärbulletins als Kunstwerke und stehen kunstgeschichtlich etwa auf der Höhe der Schlachtenbilder, mit denen Peter Hess und Albrecht Adam die Münchener Residenz illustrirten. Soedermark erwarb sich indessen auch dadurch Verdienste, dass er durch eine Reihe vorzüglicher Porträts (Fredrika Bremer, Jenny Lind u. A.) die vorher beliebten classicistischen Wachspuppen Westins verdrängte.

Zwei Andere, die ebenfalls an dem Cyklus von Schlachten- und Geschichtsbildern mitarbeiteten, *Johann Gustav Sandberg* und *K. A. Dahlström*, gingen im weiteren Verlauf ihrer Thätigkeit von der Uniform zum Bauernkittel über. Ihre Werke sind wie die des alten Meyerheim weniger Bauern- als Costümbilder. Namentlich

Sandberg beschäftigte sich weit seltener mit den Menschen als mit ihren Sonntagskleidern und beschränkte sich, wenn er etwa die Enthüllung des Denkmals Gustav Wasas malte, lediglich auf einen colorirten Küchenzettel aller schwedischen Provinztrachten von Skonen bis hinauf nach Lappland. Dahlström, der erst 1869 starb, erscheint in seinen Kinder-, Fischer- und Bettlerbildern lebendiger und schlichter. Seinem Einfluss ist hauptsächlich zu danken, dass der heroische Stoffkreis aufgegeben wurde und die schwedische Malerei anfing, in ihrer Zeit und ihrem Volke heimisch zu werden.

Per Wickenberg, der durch ihn seine Anregung erhielt, geht etwa mit Hermann Kauffmann oder Bürkel parallel. Seine nebligen, mit Bauern oder Fischern staffirten Winterlandschaften sind gute, aufrichtige Arbeiten, gesund, einfach und frisch, obwohl sie gleich den Bildern Bürkels weniger auf unmittelbarer Beobachtung als auf hingebendem Studium der alten Holländer Esaias van de Velde und Isaak Ostade beruhen.

Karl Wahlbom war der schwedische Steffeck. Er malte Bauernbilder in Teniers Manier, Historien aus der schwedischen Vergangenheit und besonders Pferde, die er keck und lebendig in ihrer augenblicklichen Bewegung fixirte. Am liebenswürdigsten wirkt *Lorenz August Lindholm*, der während eines längeren Aufenthaltes in den Niederlanden Gerhard Dow und Metsu mit Verständniss betrachtete. Vom Einen lernte er die gewissenhafte Detailarbeit, vom Andern übernahm er, nachdem er anfangs trocken und braun gewesen, allmählich eine volle, kräftige Farbe. Seine Interieurs (Geburtstag der Grossmutter, rauchende oder kartenspielende Bauern, lesende Knaben oder kleine Mädchen, die ihrer Mutter Garn halten) sind stille, einfache Bilder von sympathischer Beobachtung und gewissenhafter Feinmalerei.

Amalia Lindegren brachte es mit anspruchslosen Darstellungen von Kinderfreude und lächelndem Elternglück, von resignirter Trauer und kindlichem Trotz zu grosser Volksthümlichkeit, da man kein Kunstkenner zu sein brauchte, um sich an den frischen Kindergesichtern ihrer Bilder zu freuen.

Nils Andersson führte mit verbessertem Instrumente das Thema da weiter, wo es Dahlström fallen liess. Magere, steinige Hügel mit dürftigem, niedrigem Gebüsch, Fichtenwälder und öde Schneelandschaften bilden den Hintergrund seiner Werke, auf denen Menschen und Thiere arbeitend sich bewegen. Er malte die Natur und das

Volk seiner Heimath ohne Humor und poetische Schminke, nicht den Sonntag des Volkes, sondern einfaches Werktagsleben. In dieser ungesuchten, glaubwürdigen Schlichtheit liegt seine Stärke. Die Farbe seiner Bilder ist dünn und schwerfällig, der Vortrag gequält und ängstlich.

Das war im Wesentlichen das Ergebniss der schwedischen Kunstentwicklung bis 1850. Schweden hatte einzelne Maler, aber noch keine ausgebildete Schule. Man hört läuten, doch noch nicht zusammenklingen. Es verbreitete sich auch hier der Ehrgeiz, den andern Nationen es gleich zu thun, und um das zu erreichen, war ein systematisches Studium im Ausland nöthig. Düsseldorf, wohin der Norweger Tidemand den Weg gewiesen, erfreute sich besonderen Rufes und wurde daher seit 1850 die hohe Schule für die schwedische Kunst. 1855 waren an der Düsseldorfer Akademie schon 30 Schweden inscribirt, und die von ihnen begründete »Nordische Gesellschaft« wurde bald ein Factor im Düsseldorfer Kunstleben.

Etwas specifisch Schwedisches haben diese Maler nicht. Ihre Kunst ist düsseldorfische Kunst mit schwedischen Landschaften und Costümen, wodurch sie sich unvortheilhaft von den gleichzeitigen Dänen unterscheiden. Jene Vermehren, Exner und Dalsgaard bauten ihre Kunst auf die innerliche Kenntniss ihres Landes; es schlägt das Herz des Volkes darin, der Pulsschlag frischen nationalen Lebens. Karl d'Uncker, Bengt Nordenberg, Wilhelm Wallander Anders Koskull, Kilian Zoll, Peter Eskilson, Aug. Jernberg und Ferd. Fagerlin beschränkten sich darauf, Knaus und Vautier in's Schwedische zu übersetzen. Jene waren intime, zärtliche Poeten, diese gaben nur einen trockenen für den Kunsthandel abgefassten Lehrkurs über die Sitten und Gebräuche in den schwedischen Dörfern. Dort schlichte, naiv unmittelbare Ausschnitte aus dem Alltagsleben, hier durchcomponirte, für die gute Stube bestimmte Bilder. Die ausländischen Kunstfreunde forderten keine Intimität, sondern verstanden die Typen desto besser, je allgemeiner sie gehalten. Die Poesie des nordischen Alltagslebens war ihnen gleichgiltig, nur das ethnographische Element und die Anekdote fand Beifall. Dafür, dass die Kunst jedes Landes ihre eigene Sprache sprechen muss und jede Volksmalerei den intimen Zusammenhang der Volksschilderer mit dem Volke voraussetzt, waren jener Zeit die Augen noch nicht geöffnet.

Auch technisch war das Ergebniss gering. Alle diese Maler waren Novellisten und Anekdotenerzähler. Die Compositionen sind

wohl erwogen und bedachtsam berechnet, die Rollen zwischen den Mitwirkenden geschickt vertheilt. Jede Figur hat etwas Besonderes zu sagen, eine Menge kleiner Attribute muss wie bei Hogarth dazu dienen, den Charakter jedes Einzelnen zu beleuchten, und dieser Charakter — das ist selbstverständlich — muss stets ein wohlerzogener sein, der im Salon kein Aergerniss gibt. Ist ein solches für ein Sophabild geeignetes Geschichtchen auf angenehme, leichtfassliche Art erzählt, so ist das Ziel erreicht, die coloristische Haltung ist Nebensache. Ein Stück Natur zu malen, bloss mit der Absicht, den Ausdruck für eine Farbenstimmung zu geben, lag nicht im Programm dieser Maler. Alle ihre Bilder sind besser erzählt als gemalt. Die Zeichnung ist charakterlos, die Pinselführung dilettantisch. Es erfolgte dieselbe Reaction wie anderwärts: Die Gedanken erschöpften sich und die Malerei wurde nicht besser. Die Pariser Weltausstellung 1867 unterschrieb das Todesurtheil der altdüsseldorfer Schule. München hatte mit Piloty die coloristische Führung in Deutschland übernommen. Knaus war nach Paris gegangen, um dort zu erwerben, was Düsseldorf ihm nicht bieten konnte. Seitdem fühlten auch die Schweden, die rheinische Akademie sei für sie nicht mehr der geeignete Boden. In den Briefen der Stipendiaten beginnen die Klagen über die veralteten Lehrprincipien, und was für die frühern Düsseldorf gewesen, wurde für die folgenden Paris und München.

Die Regierungszeit König Karls XV., der mit stets wachem Wohlwollen und offener Börse die Interessen der Kunst und der Künstler förderte, wurde für die schwedische Malerei dasselbe, was für die Münchener die Zeit von Piloty bis Makart, von Diez bis auf Löfftz gewesen: das coloristische Problem taucht auf. Man studirt die alten Meister und versucht an ihnen sich emporzuarbeiten zu einer künstlerischen Malweise. Da solche Kunstgriffe der Palette an den bunten Costümen der Vergangenheit am erfolgreichsten zu erproben sind, tritt das Historien- und Costümbild zunächst in den Vordergrund. An Tricots, Mänteln und Schauben lernte man vom anekdotischen Inhalt sich befreien und malerisch sehen.

Der Vermittler dieser Principien, der schwedische Piloty, war *Johann Kristoffer Boklund*, ein Schüler der Münchener Akademie und Coutures. Die Stoffe, die er in seinen Bildern behandelte, waren deutsch, die Malweise war französisch und wurde von den Jungen ebenso bewundert, wie die Münchener damals den Seni Pilotys anstaunten. Boklund malte Costümbilder: Gustav Adolfs Abschied von



Hoeckert: Gottesdienst im Lappland.

Maria Eleonora, Doctor Faust zwischen Folianten und Erdgloben, bleiche Chorknaben mit Weihrauchfässern, Antiquare zwischen verstaubten Büchern. Auch malerische Architekturmotive aus Tirol — Kirchen, Klostergänge und Bauernhöfe liebte er, die er mit Kriegsknechten, plündernden Soldaten, Vorposten oder Marodeuren bevölkerte. In Allem, was er schuf, bemühte er sich um pittoreske Haltung, um elegante Behandlungsweise und übte seit 1855 als Lehrer an der Akademie einen weitgehenden Einfluss auf die jüngere Generation.

Ihren hauptsächlichsten Ausdruck fanden diese coloristischen Bestrebungen in *Johan Fredrik Hoeckert*. Das war wirklich ein Maler, der erste in Schweden, der mit echtem Künstlerauge in die Welt sah. Ein unruhiger, suchender, nie sich genugthuender Geist, hatte er alle Schulen durchlaufen, alle Länder gesehen. Seit 1846 war er mit Boklund in München, seit 1851 mit Knaus in Paris. In den Niederlanden hatte Rembrandt auf ihn gewirkt, und die Briefe, die er von Italien und Spanien schrieb, sind echte Malerbriefe. Tunis, wohin er 1862 gekommen, nennt er das wunderbarste Zauberkaleidoskop der Welt,

Neapel eine unermessliche Kunstschatzkammer an gemalten und un gemalten Bildern.

Hoeckert hat nicht viel producirt, aber jedes seiner Bilder war gut. Sein »Gottesdienst in Lappland« — 18 Männer und Frauen, die in schmuckloser Dorfkapelle den Worten des Predigers lauschen — erhielt auf der Pariser Weltausstellung 1856 die erste Medaille und wurde für das Museum in Lille erworben. Einige Kritiker gingen soweit, ihn mit Delacroix zu vergleichen. Das ist gewiss mit grosser Einschränkung zu verstehen. Hoeckert hat nichts von dem glühenden Pathos des französischen Revolutionärs; er ist ein Lyriker, kein Dramatiker, kennt keine Ekstase und keine Spannung — aber seine Bilder waren doch die kühnsten, die bis dahin in Schweden gemalt wurden. Das »Innere einer lappländischen Hütte« — 1857 im Pariser Salon ausgestellt und 1858 vom Stockholmer Nationalmuseum erworben — könnte in seinem feinen Goldton von Ostade herrühren. Einzelne Interieurs mit spielendem Sonnenlicht, geöffneten Läden und warmem, in das schummerige Zimmer hereinfluthenden Tageslicht bezeugen, welch' hingebendes Studium er Pieter de Hoogh gewidmet hatte. Von jedem genrehaften Inhalt ist abgesehen. Hoeckerts »goldige Farbe« taucht Alles in Märchenstimmung. Das niedliche Costümbild »Bellman in Sergels Atelier« klingt in seinen tiefen saftigen Tönen an gute Jugendarbeiten Roybets an. Und auch sein letztes, kurz vor seinem Tode 1866 ausgestelltes Bild, den »Brand des Stockholmer Schlosses«, malte er nicht als historisches Document, sondern nur wegen der lustigen Reflexe, die der Feuerschein auf den alten Costümen erzeugte. Hoeckert war — der erste in Schweden — weder Genre- noch Historienmaler, sondern Maler schlechthin. Das sichert ihm in der Kunstgeschichte eine bedeutende Stellung.

Marten Eskil Winge erstrebte mehr, als ihm zu erreichen vergönnt war: er ist in der schwedischen Malerei der Mann der grossen Formen und grossen Leinwandflächen. Bis 1865 in Rom ansässig, hatte er dort hauptsächlich Giulio Romano, Daniele da Volterra, Caravaggio und andere muskelkräftige Italiener des 16. und 17. Jahrhunderts sich angesehen, deren übermenschliche Formen er auf nordische Sagenfiguren zu übertragen suchte. Das eine dieser Riesenbilder, für deren Fertigstellung er das grösste Atelier in Stockholm miethete, zeigt Loke und Sigyn, das heisst einen schwarzhaarigen Titanen à la Caravaggio und ein mildes, blondes Weib à la Riedel. Wie hier Liebe und Geduld gegenüber Bosheit und List, so wollte



Rosen: König Erich im Gefängniss.

er in »Tors Streit mit den Riesen« die Macht des Lichtes im Kampf mit den Mächten der Finsterniss darstellen. Blitze zucken, der Donnergott auf einem Gemsengespann hersausend, schwingt seinen Streithammer, von dem getroffen die Riesen zu Boden sinken. Giulio Romano diente ihm als Vorbild, doch ein Mittelding zwischen Wiertz und Hendrich war das Ergebniss.

August Malmström, ein zweiter Vertreter dieser nordischen Richtung, neigt mehr zur milden Art Blommérs hinüber. Gleich sein erstes, 1856 in Düsseldorf gemaltes Bild »König Heimer und Aslög« (ein harfenspielender Barde mit einem Knaben in nordischer Frühlingslandschaft) war das Erzeugniss eines weich träumerischen Romantikers, und nach längerem Aufenthalt in Paris bei Couture malte er solche Stoffe mit gesteigerter technischer Fertigkeit weiter. Sein »Elfenspiel« ist ein zarter Sommernachtstraum. Alles in der Natur ist still, der Himmel verschleiert, nur der Horizont von warmer Sonnenuntergangsgluth übergossen. Von der Wiese steigt leichter Nebel, in den eingehüllt Elfen sich in luftigem Spiele tummeln. Malmström

bewegte sich — wie seine Illustrationen zur Frithjofsage 1868 zeigten — auf dem Gebiete der nordischen Legenden mit grosser Leichtigkeit und wurde von diesen Märchenbildern schliesslich zu frischen Darstellungen aus dem Kinderleben geführt, die seinen Namen wohl am längsten erhalten werden.

Die Bedeutung *Georg von Rosens* liegt darin, dass er den Schweden, nachdem sie Couture und Piloty kennen gelernt, noch die Kenntniss der archaistischen Finessen Henri Leys' vermittelte. Als Sohn eines reichen Mannes, der als Erbauer der schwedischen Eisenbahnen in Stockholm eine einflussreiche Stellung einnahm, hatte er Gelegenheit, früh alle Meisterateliers der Welt zu besuchen. Von Paris, wo er seine Kinderjahre verlebte, ging sein Weg nach Stockholm, von da nach Weimar und Brüssel. Schon als er im Beginn der 60er Jahre seine ersten Bilder »Sten Stures Einzug in Stockholm«, die »Weinprobe an der Klosterpforte« und »Eine schwedische Trauung im 16. Jahrhundert« ausstellte, herrschte allgemeines Entzücken über diese raffinirte Echtheit archaistischer Culturschilderung. Und als er 1870 bei Piloty in München seinen »König Erik« gemalt hatte, wurde er zum Professor an der Stockholmer Akademie ernannt, deren Directorat er nach Boklunds Tode 1881 übernahm.

Rosen erscheint in seinen Werken sehr ungleich. »König Erik im Gemach seiner Geliebten Karin Mansdotter« ist eines der echtesten Producte der Pilotyschule und könnte ebensogut Egmont bei Klärchen darstellen. Das Pendant dazu in der Kopenhagener Galerie, »Erik von Karin Månsdotter im Gefängniss besucht«, neigt in seiner zarten Melancholie ein wenig zu Fritz August Kaulbach. Ganz archaistisch im Sinne von Leys sind seine Aquarelle und Radirungen aus dem 16. Jahrhundert, die im Anschluss an den Bauernbrueghel, an Lucas van Leyden, Cranach und die deutschen Kleinmeister den steifen und eckigen Charakter des Zeitalters, sein rauhes Aeussere und seine patriarchalische Gemüthlichkeit sehr gut treffen. Da umarmt der Tod wie auf dem Baldung'schen Holzschnitt ein junges Mädchen. Dort gehen Faust und Wagner vor der Stadt spazieren, vom schwarzen Pudel umkreist, oder Luther übersetzt auf der Wartburg die Bibel. Der Hochzeitszug, der mit klingendem Spiel, alte Zunftfahnen und blumenstreuende Kinder voraus, durch die enge Gasse einer alten Reichsstadt zieht — der Blumenmarkt vor dem alten gothischen Rathhaus, »Grossvaters Geburtstag« mit dem hübschen Nürnberger Patriziermädchen, das den grossen Renaissancetisch mit Blumen



Rosen: Nordenskjöld.

ziert, der Weihnachtsmarkt mit dem Julius Wolff'schen Paar, das seinen Christbaum gekauft hat, den schneebedeckten Giebeln und der von Tannennadeln und Weihnachtsgebäck duftenden Atmosphäre — das Alles sind herzgewinnend echte Darstellungen aus der »guten alten Zeit«.

In seinen Orientstudien, zu denen ihn eine Reise durch Aegypten, Palästina, die Türkei und Griechenland anregte, erscheint er als nüchterner Realist, der den bunten Farbenorgien des Südens mit derber Handfertigkeit zu Leibe geht, und dieser Realismus hat den lebensvollsten, kräftigsten Ausdruck in seinen Bildnissen gefunden. Das seines Vaters zeigt einen charaktervollen alten Cavalier, wie ihn Herkomer gemalt haben könnte; sein Selbstporträt in den Florentiner Uffizien lässt an Erdtelt denken. In seinen Repräsentationsbildern Karls XV. und König Oskars vermeidet er alles Officielle und gibt ein derb ehrliches Abbild des Menschen. Sein bestes Porträt ist wohl dasjenige, das er Nordenskjöld, dem Entdecker der »nordöstlichen Durchfahrt« widmete. Unter finster umwölktem Himmel, inmitten der weiten, weiss und grünlich schimmernden Eiswüste des sibirischen Meeres steht eine kraftvolle Männergestalt, in dunkeln Pelz gehüllt, das Fernrohr in der Hand, mit den ernsten, scharfen Augen in die Ferne spähend, die ihm nichts als endlose Flächen ewigen Eises zeigt.

In *Julius Kronberg* feiert die schwedische Malerei ihren Makart. Er hatte in Düsseldorf, Paris und München die alten Venezianer und Rubens lieben gelernt und ward unter ihrer Anleitung ein farbenfreudiger, kräftiger Meister. Seine in München 1879 gemalte »Nymphe«, die von der Jagd ermüdet am Waldesweiher schläft und da von

Faunen belauscht wird, war ein derbes Bravourstück à la Benczur von prangender, braunroth leuchtender Asphaltmalerei. Der üppige Körper der rothhaarigen Jägerin war über eine gelbe Draperie gebreitet. Ihre Jagdbeute — Pfauen mit metallisch blauer Brust und braunroth schillernde Fasanen lagen ihr zu Füssen; rings leuchtete eine südlich saftige Vegetation und oben schimmerte ein Stück tiefblauer venezianischer Himmel. Später in Rom malte er die Jahreszeiten: blühende Weiber, die von Schwänen getragen und von jubelnden Amoretten begleitet die Luft durcheilen und lächelnd Rosen und Früchte herabstreuen auf die Erde. Den »Besuch der Königin von Saba bei Salomo« verarbeitete er zu einem prunkvollen Decorationsstück im Sinne der Meininger. Eine Reise nach Aegypten erinnerte ihn an die schöne Schlange Kleopatra und veranlasste ihn zu einem Bilde »Kleopatras Tod«, das in seiner halb romantisch, halb classicistischen Fassung von Rochegrosse herrühren könnte. In dem Haus, das Kronberg sich aufbaute, herrscht Farbenpracht, Freude und spielender Uebermuth. Er hat wie Makart die Welt der Amoretten und Bacchantinnen neu in's Leben gerufen, nicht bleich und blutlos, sondern derb und frisch, von glänzenden Farben und saftiger Jugendschönheit umflossen. Wie dem Wiener Meister ist ihm der geschichtliche Stoff nur Vorwand, ein grosses, pittoreskes Ganze zu erzielen. Und wie Makart hat er in decorativen Bildern sein Bestes gegeben. Seine grossen Plafonds im Stockholmer Schloss — ein Bacchantenzug und eine Svea, inmitten der allegorischen Figuren des Ackerbaues, der Industrie und Kunst, — sind heitere, festfreudige Decorationen und unterscheiden sich von denen Makarts nur dadurch, dass Kronberg dem Zuge der Zeit folgend, von dem braunen Ton seiner Münchener Zeit allmählig überging zu helleren Noten.

Carl Gustav Hellquist, etwas jünger als die vorigen, gehört ganz der deutschen Kunst an: in München erhielt er seine Ausbildung und an der Isar liegt er begraben. Sein trauriges Schicksal erregt Mitgefühl: er endete im Wahnsinn, als er eben anfing berühmt zu werden. Seine Werke — theils grosse Darstellungen aus der schwedischen und Reformationsgeschichte, theils humoristische Genrebilder mit Grützner'schen Mönchen und Defregger'schen Bauern — gehören nicht zu denen, die man interessant findet, ein so tüchtiges Können sie auch enthalten. Nachdem anfangs Rosen, Piloty und Munkacsy auf ihn eingewirkt, hatte 1883 Pradillas »Uebergabe von Granada« ihn veranlasst, von der braunen Asphaltmalerei zu einer »modernen«

Graumalerei überzugehen, die der Beleuchtung der Dinge unter freiem Himmel mehr Rechnung trug. Auch das theatermässige Gesticuliren ist überwunden. Er schildert seine Vorgänge ohne Absicht auf äussern Glanz in möglichster Naturwahrheit, ehrlich und gradaus, einfach, alle Effecthascherei meidend. Verwitterte und verregnete Gestalten sind an die Stelle der schönen Normalköpfe Pilotys, Wahrheit der Empfindung und des Ausdrucks an die Stelle des herkömmlichen Theaterpathos getreten. Alle seine Werke waren das Resultat einer eisernen Gewissenhaftigkeit. Doch solches Lob bedeutet künstlerisch nicht mehr, als wenn ein Mensch ein ehrlicher Kerl genannt wird.



Kronberg: Jagdnymphe.

Hellquists Solidität lebt fort in *Gustav Cederström*, einem gleichfalls sehr gediegenen Historienmaler, der vor Gediegenheit schwer über Langeweile hinauskommt. Seine erste grosse Composition, die ihm auf der Weltausstellung 1878 die zweite Medaille erwarb, erzählte den Tod Karls XII., das heisst die Episode vom 30. November 1618, als die schwedischen Officiere die Leiche ihres gefallenen Herrn über die norwegischen Schneefelder in die Heimath zurücktrugen. Es wurde wegen dieses nationalen Stoffes eines der populärsten Bilder in Schweden, und die Regierung glaubte seitdem in Cederström den geeigneten Mann für die loyale Erledigung aller in Frage kommenden Staatsaufträge gefunden zu haben. Er malte Berichte über »Nils Stures Tod« oder »die Einführung des Christenthums in Schweden durch den heiligen Ansgarius« gut und zur Zufriedenheit seiner Besteller herunter. Wenn er zuweilen Zeit fand, Bilder aus der Gegenwart (Begräbniss- und Taufscenen, Episoden aus dem Wirken der Heilsarmee u. dgl.) anzufertigen, so wurden es freilich

auch nur gute Historienbilder mit dramatischen Charaktergegensätzen und gesuchten Contrasten. Gustav Cederström ist ein trockenes, realistisches Talent — ein Reporter, der keine nichtssagenden Phrasen macht, sondern einen festen, gedrungen sachlichen Stil schreibt. Aber seine Kunst ist doch eine berichtende, beschreibende Kunst, besser in der Schilderung als in der Malerei, mehr energisch als fein, mehr derb als seelenvoll.

Nils Forsberg wurde der schwedische Bonnat. Seine »Akrobatenfamilie vor dem Circusdirector« enthielt einige so energische männliche Akte, wie sie Bonnat nicht besser hätte malen können. Sein letztes Bild, das ihm im Pariser Salon 1888 die erste Medaille einbrachte, — der Tod eines Helden — war einer jener Versuche im Sinne Hugo Vogels oder Arthur Kampfs, das herkömmliche Historienbild auf das Gebiet des modernen Zeitgemäldes herüberzuspielen.

Die schwedische Landschaftsmalerei wurde durch die Concurrenz mit den Erzeugnissen der Historienmalerei in dieselben gefährlichen Bahnen wie in Deutschland gelenkt. Die Maler berichteten nur über die Haupt- und Staatsactionen der Natur und unterstrichen darin noch das Effektvolle. Rothe Gebirge, grüne Caskaden, blaue Felsen, schwarze Sonnen, alle physikalischen, geologischen und meteorologischen Phänomene der nordischen Natur wurden auf grossen Leinwandflächen fixirt, die für die beschreibende Länderkunde werthvoll sind, aber künstlerisch es nur selten waren. Namentlich die Mitternachtssonne spielte auf dem Kunstmarkt eine grosse Rolle. Nur zeigte sich später, dass auch im höchsten Norden solche Naturphänomene nicht so kunstgewerblich vor sich gehen, wie sie damals gemalt wurden.

In *Marcus Larsson* hatte Schweden seinen Eduard Hildebrandt — einen Mann, dessen Ruf meteorartig am Himmel der schwedischen Kunst aufging und ebenso schnell wieder in Nacht versank. Bauernjunge, Sattlerlehrling, Opernsänger, Modemaler — machte er durch seine excentrische Kunst ebenso viel wie durch sein excentrisches Leben von sich reden, um schliesslich in London 1864 in Noth und Armuth zu sterben. Viel Talent war ihm in die Wiege gelegt worden. Sehr unternehmend und mit grosser Phantasie begabt, nahm er die verschiedensten Natureindrücke und technischen Methoden in sich auf, sah gross, versuchte den Totaleindruck zu fangen. Nur besass er nicht die Wahrheitsliebe und Charakterstärke, um seine Entwicklung zu erneuern. Als er herausgefunden hatte, was die Leute an ihm



Nils Forsberg: Der Tod eines Helden.

bewunderten, wurde er zum kecken Virtuosen, der sein einziges Ziel darin sah, derber und glänzender als seine Zeitgenossen zu malen. Ruysdael in's phantastisch Decorative gesteigert und mit Gudin'schen Beleuchtungseffekten verbrämt, würde etwa Marcus Larsson ergeben. Er häuft in seinen Bildern die Versatzstücke einer aufgerüttelten norwegischen Natur: Wasserfälle, ungeheure Felsen, die sich in stahlblauen Seen spiegeln, und rühmt sich in seinen Briefen, Ruysdael übertroffen zu haben, wenn es ihm gelungen ist, eine Composition noch »reichhaltiger« zu gestalten. Die tollsten Beleuchtungseffekte, weisse und rothe Gebirge, Wasserfälle bei Sonnenuntergang, brennende Dampfboote, Leuchtthürme, Kometen und nächtlich brennende Häuser mussten heran, um durch ihren decorativen Tamtam den Mangel an Intimität zu verdecken.

Alfred Wahlberg verhält sich zu Larsson etwa wie Lier zu Eduard Hildebrandt. Er hatte in Paris die Meister von Fontainebleau, besonders Dupré, sehr genau studirt und vermittelte seinen Landsleuten die Principien des französischen Paysage intime, aber nur in schmackhaft zubereiteter Verdünnung. Sein Gebiet ist weit umfassend: es reicht von der nordischen Schneelandschaft bis zur glänzenden Sommerpracht Italiens. Gleich Lier liebte er besonders träumer-



E. Bergh: Waldweiher.

isch glühende Abendbeleuchtungen und wusste durch ein Ragout schön abgestimmter Töne dem Auge zu schmeicheln. Es freute ihn, Schwierigkeiten aufzusuchen und mit seiner Technik zu glänzen. Seine Kunst ist reich an Abwechslung, überraschend, geschmeidig, elegant und äusserlich blendend, doch zu intelligent und manierirt, in ihren Effekten zu berechnet, als dass er in engere Verbindung mit den feinen Meistern von Fontainebleau gebracht werden könnte. Die Landschaften jener Classiker waren Kinder herzlichster Naturliebe, die Wahlbergs sind Producte des Chic. Seinem Naturfühlen fehlt die Frische der Unmittelbarkeit, die Ausdrucksweise ist nichts weniger als einfach. Seine Stärke beruht nicht in raschem Skizziren, sondern im Zuspitzen und Abrunden eines Eindrucks. Er war wie Larsson ein Effektmaler, wenn auch weniger roh; die Stimmung ist nicht so forcirt, aber die kunstgewerbliche Empfindung die gleiche.

Die jetzt lebende Generation ist viel eher geneigt, zwei andern, von ihren Zeitgenossen weniger beachteten Landschaftern die Palme zu reichen, zwei Malern, die mit der Schule von Fontainebleau nie in Berührung kamen, aber im Grundprincip ihres Schaffens ihr desto mehr verwandt sind.

Gustav Rydberg kam, da ihm die Verbindung mit dem Ausland fehlte, nie über eine gewisse ärmliche Malweise hinaus. Alle Einzelheiten sind ängstlich durchgearbeitet. Sein malerischer Vortrag



E. Bergh: Unter Birken.

schmeckt nach Atelier, seine Farbenscala wirkt oft angewöhnt, die Behandlungsweise beschränkt in den Mitteln. Trotzdem bevorzugt man seine Bilder vor denen Wahlbergs, da sie intim und zart sind, während jene flunkern. Wie die holländischen Landschafter des 17. Jahrhunderts ging Rydberg nicht weit, um seine Motive zu finden. Er vertiefte sich in die ärmliche Natur seiner skonischen Heimath und bemühte sich nicht, sie zu interessant zu verbrämen. Nebliche Winterlandschaften und sommerliche Mondscheinbilder, mit Stroh gedeckte Hütten, Mühlen in herbstlicher Nachmittagstimmung, gewaltige Heuschober, grüne Weiden, Aecker, Wiesen und Wälder, Dorfstrassen, Pferde und Wagen — das sind die idyllischen Naturausschnitte, die er mit Vorliebe gibt — Arbeiten eines Mannes, der mit Consequenz seinen eigenen Weg verfolgte und an seinem Heimathland mit zärtlicher Seele hing.

Am sympathischsten und persönlichsten wirkt *Edvard Bergh.* Als er 1857 gleichzeitig mit Larsson in die Heimath zurückkehrte, war die Bahn des Einen die des Wasserfalles, der mit gewaltiger Vehemenz brausend und schäumend sich zwischen Felsen Weg bricht, um dann

trüb im Sand zu verrinnen, die Bahn des Andern die des ruhigen Baches, der zum Strome anschwillt und schliesslich in einem lauschigen Waldsee mündet, in dem Birken sich spiegeln und bleiche Wasserrosen unter dem Strahl der untergehenden Sonne erröthen. Marcus Larsson, zu Lebzeiten berühmt, ist heute vergessen, und Edvard Bergh, zu Lebzeiten fast unbekannt, erscheint heute als Vorläufer. Bergh hatte, bevor er Maler wurde, schon die Universitätsstudien hinter sich. Als junger Beamter schlenderte er auf den Dörfern umher, die Natur mit den Augen des Botanikers wie des Landschafters betrachtend. Nachdem er in Upsala ein wenig als Dilettant sich geübt, bestimmten ihn 1850 die Arbeiten der Düsseldorfer, die rheinische Akademie zu beziehen. Im Weltausstellungsjahr 1855 ist er in Paris und reist von da nach Genf zu Calame, der damals im Zenith seines Ruhmes stand. Doch diese fremden Einflüsse waren bald überwunden. Die in der Berliner Nationalgalerie befindliche Ansicht von Uri in der Schweiz ist eines der wenigen Bilder, in denen Bergh versuchte, gleich Calame in's Grosse zu gehen. 1857 in die Heimath zurückgekehrt, wurde er der erste Repräsentant der intimen Landschaftsmalerei in Schweden. Bergh war eine harmonische Natur, vergnügt und glücklich in seiner Arbeit, ein ruhiger, sinnender, träumerischer Mensch, in dessen Kopf es nie stürmte und kochte. Darum liebte er auch die Natur nicht in ihrer Majestät und ihrem dramatischen Zorn, sondern in ihrem sanften Lächeln, ihrer stillen, träumerischen Einsamkeit. Auf seinen Bildern gibt es keine Sturmwolken, keine Felsenmotive mit weissschäumenden Wasserfällen, keine grauen Steinbrüche und bemooste, urweltliche Tannen; keine verwickelten Beleuchtungsprobleme und derbe Parforcetouren des Pinsels. Er liebte die Fichtenwälder und spiegelglatten Flüsse seiner Heimath, die zarten Birkenhaine und stimmungsvollen Küsten der Binnenseen, die hellen schwedischen Sommerhimmel, die lauschigen Grastriften und weidenden Kühe, die weissen, langsam vorwärts treibenden Wolken und einsame Pfade, die zwischen Baumwurzeln hindurch in abgelegene, windstille Thäler führen. Diesem weichen, intimen Charakter der Natur entspricht seine zarte, empfindungsvolle Malerei. Alles, was später für die neue Richtung bezeichnend wurde, das Streben, das Flüchtige, Augenblickliche der landschaftlichen Stimmung, den ersten unmittelbaren Natureindruck festzuhalten, war auch schon Berghs letzten Arbeiten eigen. Einige seiner Birkenwälder mit Wasser und Kühen sind so frisch und duftig in der coloristischen Haltung, dass sie dem Kreise der

Modernsten angehören könnten. Immer seinem eigenen Geschmacke folgend, sowohl Naturforscher wie Farbenkünstler, Analyst wie Empfindungsmensch, hat Bergh der schwedischen Landschaftsmalerei den Weg vorgezeichnet, der sie zu ihrer heutigen Blüthe führte.



Hugo Salmson.

Diese Wendepunkte der schwedischen Kunst fallen etwa mit den Jahren der Pariser Weltausstellungen zusammen: 1856 stand sie unter dem Zeichen Düsseldorfs, 1867 unter dem Coutures und Pilotys, 1878 begann sie in die Bahnen einzulenken, die Manet und Bastien-Lepage wiesen. Einige seit längerer Zeit in Paris ansässige Schweden vermittelten ihren Landsleuten frühzeitig die neuen Prinzipien.

Hugo Salmson, heute 50 Jahre alt, hatte viel experimentirt, bevor er das Gebiet betrat, das seit 1878 seine Specialität ist. Bei Charles Comte, in dessen Atelier er nach seiner Uebersiedelung eintrat, malte er zierliche historische Sittenbilder. Zu seiner lebensgrossen, mit glattem Pinsel gemalten Odaliske regte Benjamin Constant ihn an. Meissonier schwebte ihm vor, als er seine »Probe des Tartüffe« ausstellte, eine geistreiche und geschmeidige Rococoillustration, auf der die bunten Costüme eleganter Hofleute sich sehr lecker von einem stilvollen Zopf Interieur abhoben. Doch sobald die ersten Freiluftbilder Bastien-Lepages erschienen, folgte er sofort auch dieser Wendung. Seine »Arbeiter im Rübenfeld« von 1878, heute im Besitz des Goeteborger Kunstvereins, haben für Schweden eine ähnliche Bedeutung wie für Deutschland die Segelnäherinnen Liebermanns. Die moderne Periode der schwedischen Kunst beginnt: die Periode, da auf die bunten prangenden Farben eine herbere Wahrmalerei folgte. Auch in Frankreich hatte Salmson mit dem Werke durchgeschlagen und seine »Verhaftung« — eine Dorfstrasse der Picardie mit ein paar Gendarmen, die ein junges Weib eskortiren — wurde 1879 als das erste schwedische Bild für das Musée Luxembourg erworben. 1883 verschafften ihm seine »kleinen Aehrenleserinnen« im Stockholmer



August Hagborg.

Nationalmuseum Eingang. Schon dieser schnelle Erfolg deutet darauf hin, dass Salmson kein Meister von stolzer Eigenart ist, zu dessen Verständniss man sich allmählich emporarbeitet. Manets harte männliche Kunst hat unter seinen Händen etwas Gefallsames bekommen. Seine Bauerndirnen sind elegant, seine Landschaften reizend und seine Beleuchtungsprobleme mehr pikant als ehrlich gelöst. Namentlich seine letzten Kinderbilder und Pastellporträts waren oft recht süsslich. Er ist kein kräftiger, ursprünglicher Künstler, er folgte nur zahm dem Strome. Aber er ist ein guter Maler, der sich in Paris eine grössere technische Schlagfertigkeit erwarb, als sie einer seiner Landsleute besessen. Seine Schilderungen des Volkslebens in der Picardie bestechen das grosse Publikum durch ihre sichere und edle Zeichnung, ihre raffinirte Farbenbehandlung, leckere Pinselführung und geistreiche, obwohl nicht tiefe Charakteristik. Durch diese salonfähige Haltung machte er die neuen Principien schneller, als es sonst möglich gewesen wäre, der Menge mundgerecht.

Als sein Zwillingsbruder steht in der schwedischen Kunstgeschichte *August Hagborg* da, dessen Erfolg vom selben Jahre datirt und dessen geschmeidiges Talent die gleiche Entwicklung durchmachte. Nachdem er in Paris mit kleinen, sorgfältig hart gemalten Costümbildern aus der Directoirzeit begonnen, fand er später seinen Beruf in der Schilderung der Meeresküste und des nordfranzösischen Fischervolks. »Ebbe am englischen Kanal« — eine Anzahl Austernfischer, die mit ihrem Fang über das frische klare Meer nach Hause fahren, darüber ein heller Himmel mit bläulichen Wolkenstreifen — wurde 1879 vom Musée Luxembourg gekauft, und seitdem war er ein gesuchter Maler. Ein niedriger gelblicher Strand, der im Vordergrund breit sich hinlagert, Fischerkähne, das ruhige Meer und ein klarer blauweisser Himmel, der im milden Licht der warmen Mittagssonne oder im kalten Schein dämmerigen Morgens strahlt — ist die Stimmung, die Hagborg sich gewählt und in allen seinen Bildern mit ver-

schiedenen Staffagefiguren wiederholt hat. Bald sieht man Fischer auf der Heimfahrt, bald einen Prediger, der einen neu erbauten Kahn segnet, bald nur den Strand mit einer Reihe von Booten in silberleuchtendem Morgennebel, bald Strandbewohner im Gespräch vor der Ausfahrt. Die Wahrheit und Rauheit Michael Anchers ist bei ihm nicht zu suchen. Seine Menschen gehören einer blühenden sauberen Race an, einem Volk, das keine Schlaffheit und keinen Lebensüberdruss kennt. Es sind dieselben Typen des stattlichen Burschen und der



Hagborg: Am Strande.

kecken Maid, wie in den Romanen Pièrre Lotis — ein wenig feiner als in der Wirklichkeit, künstlich aufgefrischt und geglättet. Schmucke Seemannsmädchen und Knaben knüpfen zusammen Netze. Mädchen gehen fröhlich lachend vom Strand nach Hause, sprechende, scherzende oder schweigsam verlegene Paare sitzen im Grase oder geben beim Boote sich Rendezvous. Hagborg hat oft sich selbst wiederholt, die Typen und Stimmungen, die ihn einmal beliebt gemacht, zum Ueberdruss variirt, aber neben vielen mehr durch Chic als durch persönliches Gefühl auffallenden Kunsthändlerbildern doch auch in den letzten Jahren noch manche Arbeiten wie die Kartoffelsammler, den Kirchhof von Tourvilleu. dgl. geschaffen, die ein kräftiges Suchen nach Vorwärts zeigten.

Der dritte, der seit 1872 in Paris ansässig und dort zum Vollblutfranzosen geworden war, ist der Landschafter *Wilhelm von Gegerfelt*

— heute auch schon ein ziemlich veralteter Maler, dessen venezianische Lagunen und tiefblaue neapolitanische Sommernächte mehr mit Oswald Achenbach und Clays als mit Billotte und Monet gemein haben. Gleich Wahlberg dachte er zuviel an Chic und »schönen Ton«, als der Aufrichtigkeit seiner Landschaften gut war. Aber als er auftrat, erregte er durch seine helle Farbenscala und seinen eleganten Geschmack grosses Aufsehen. Der Mondschein liegt über dem Canal grande, delikate Graustimmung ist über eine französische Küstengegend gebreitet. Oder die Sonne spielt glitzernd über den Schneefeldern Upsalas. Hellschimmernder Regen klatscht in einem schwedischen Dorfe nieder, oder Schlittschuhläufer sausen in der Silberdämmerung des Winterabends über die krystallene Eisfläche des Sees.

Um diese drei Maler schaarten sich seit 1875 die jungen Schweden, die ihren Studienaufenthalt in Paris nahmen. Schon im Winter 1877/78 umfasste die schwedische Colonie achtzehn Namen. Die meisten wohnten am Montmartre, wo Hagborg sein Atelier hatte. Der gemeinsame Sammelplatz zum Mittagessen war das Restaurant Hoernan am Boulevard de Clichy, das in Anbetracht des freundlichen, in Gelddingen nachsichtigen Wirthes die »Schwedische Creditactiengesellschaft in Paris« getauft wurde. Abends ging man gegenüber in's Café de l'hermitage und spielte Billard. Vom Stammtisch, der allabendlich für die blonden, blauäugigen Gesellen reservirt ward, erklangen schwedische Quartette. Es herrschte unter diesen »Rittern vom rothen Kastrull«, von denen mancher nicht wusste, wovon er am folgenden Tag lebe, ein ausgelassener Jugendmuth und kecker Leichtsinn, aber auch ehrliche, siedende Arbeitslust, eine zähe Anspannung aller Kräfte.

Zweien der talentvollsten war es nicht beschieden, später in der Heimath die Früchte ihrer Arbeit zu ernten. *Karl Skånberg*, der Spassmacher der Pariser Clique — ein kleines, buckliges Gigerl, das August Strindberg für das Malerkerlchen in seiner hübschen Skizze »die Kleinen« als Modell diente — starb 1833, kaum 33 Jahre alt, als er eben nach Stockholm zurückkam. In gleich jugendlichem Alter wurde vier Jahre später Hugo Birger der schwedischen Kunst entrissen. Der eine war ein feiner Landschafter, der von Paris aus Holland und Italien nach malerischen Motiven durchsuchte. Da malt er den Hafen von Dordrecht, dort die glühende Lohe des Aetna und die Olivenhaine von Neapel, die blühenden Obstbäume der Villa Albani oder den goldenen Himmel und die schaukelnden Kähne



Kreuger: Dämmerung.

Venedigs. Am besten wirkt er, wenn er in grossen Zügen eine Hafenpartie hinschreibt, mit glitzerndem Wasser, kleinen Fischergestalten und glühenden Segeln, oder wenn er in grauer, farbengesättigter Dämmerung badet. Venedig besonders ist seine Heimath, nicht nur das farbenprächtige, sonnig lebensfrohe Venedig des Frühlings, auch das Venedig in Wittwentracht, bei Herbst und Regen. Im Kahn durch die Lagunen segelnd skizzirte er die Werfte und Kanäle mit ihren schwarzen Schiffen, tiefrothen Segeln und den bunten Gebäudemassen der Giudecca.

Hugo Birger, ein Virtuos von oft frecher Keckheit, dehnte sein Studienfeld sogar bis Spanien und Afrika aus. Sonderbare Trachten kennen lernen, auf dem Boden eines fernen, merkwürdigen Landes stehen, neue Farben, neue Stimmungen in sich aufnehmen — war das Ideal, dem er während seines kurzen Lebens fieberhaft nachjagte. Der blaue Himmel Spaniens brütet grell über weissen Mauern, die glühende Sonne Nordafrikas spielt auf Negergestalten und buntfarbigen Turbans. Eines seiner üppigsten Sonnengelage nannte sich »ein Frühstück in Granada«: Herren und Damen in hellen, weiss und blauen Kleidern frühstücken auf freiem Felde; die Mittagssonne rieselt schneidend weiss durch das Laub und spielt auf den Weinflaschen und Früchten. Mitten in der Sonne steht ein Pfau, die ganze buntschillernde Farbenpracht seines Schweifs entfaltend. Auf kurze Zeit nach Hause gekommen, malte er die elektrisch beleuchteten Theater Stockholms und die glühenden Farbensymphonien der Fjords. Sein letztes grosses Bild stellte das Frühstück der schwedischen Künstler am Firnisstage des Salons im Restaurant Ledoyer dar. Doch als es im Salon von 1887 hing, hatte auch der Meister

seine Laufbahn beendet. In ihm und Skånberg verlor die schwedische Malerei zwei gute Kräfte; keine grossen Künstler von eigenartig feinem Gefühlsleben, aber zwei lebensfrische, kecke Maler, die die Malerei um ihrer bunten Farben willen liebten und sich von ganzem Herzen freuten, Maler zu sein.

Die Andern, die damals die schwedische Colonie in Paris bildeten, arbeiten heute wieder in der Heimath. Sie betrachteten gleich den Dänen Tuxen und Kröyer Paris nur als Hochschule, nach deren Absolvirung sie eine frische Thätigkeit in Stockholm beginnen könnten. Jene Erstgekommenen fügten sich fast mehr dem Rahmen der französischen Malerei als dem der schwedischen ein, da sie durch ihren Aufenthaltsort dazu geführt wurden, nicht das schwedische, sondern das französische Volksleben zu malen. Fischer aus der Bretagne und Bauern aus der Picardie wechseln mit Ansichten von Fontainebleau und der französischen Meerküste. Selbst wenn zuweilen ein Bild schwedisch zu sein scheint, besteht dieses Schwedische nur in den Gewändern, die man aus der Heimath mitbrachte und Pariser Modellen anzog.

Die nach Stockholm Zurückgekehrten haben aus der Pariser Kunst Hagborgs und Salmsons allmählich eine schwedische Kunst gemacht. Doch der kosmopolitische Charakter ist ihr noch heute geblieben. In Dänemark ist Kröyer, der merkwürdig emancipirte Künstler vielleicht der Einzige, der im Contact mit der französischen Malerei eine gewisse Eleganz, Nervosität und Kühnheit sich aneignete. Im Uebrigen hat die dänische Malerei eine jungfräuliche Verschämtheit, etwas in sich Gekehrtes, Häusliches in ihrer Vorliebe für stille Winkel und gemüthliche Zimmer bei Lampenlicht. Alle Empfindungen, die bei andern ihren Weg in's Leben suchen, wenden bei den Dänen sich nach innen, und leben dort verdichtet, verschärft und verfeinert fort. Die schwedische Kunst ist weltmännischer, eleganter und flimmernder, das Einfache erscheint ihr spiessbürgerlich, sie liebt die Extreme, die Caprice, einen hellen klingenden Impressionismus, die pikante Bizarrerie des Lichts, die vibrirenden Akkorde. Die Maler haben weniger nationalen Accent als die Dänen, eine weniger persönliche Art die Dinge zu sehen, aber desto mehr Geschmeidigkeit und Geschmack. Es wird einem wohl zu Muthe vor Johansens Bildern, so traulich, dass man darüber den Künstler selbst vergisst, und man denkt immer nur an die geschickte Technik vor den schwedischen Arbeiten. Sie sind mehr technische Kunst-



Prinz Eugen: Landschaft.

stücke als Kunstwerke, mehr elegante Bravourmalereien als intime Selbstgeständnisse, mehr manueller Geschicklichkeit als dem Herzen entsprungen. Auch zu jenen schroffen Kraftnaturen, die auf den Ausstellungen von der Menge verhöhnt und verlacht werden, gehören die schwedischen Maler nicht. Sie sind nie herb und puritanisch, sondern eher pikant, reizvoll, gefällig, graziös. Der Chic hat sich in ihren hübschen Farbencapriccios des Natürlichen bemächtigt und selbst aus den Bauern eine Art - Nippfiguren gemacht. Sehr schlagfertig im Assimiliren haben sie mit allen Kunstgriffen, die man in Paris lernen kann, mehr als jede andere Nation sich vertraut gemacht und mit ihrer Hülfe sehr raffinirte, sehr moderne Werke geschaffen.

Auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei könnte am ehesten René Billotte eine Parallele für die Werke der jüngsten Schweden bieten. Die schwedische Natur hat nicht das idyllisch Schamhafte der dänischen, auch nicht den herben Zug der Verödung und Wildheit, der der norwegischen ihr düster melancholisches Gepräge gibt. Sie wirkt koketter, südlicher, französischer, und die Maler sehen sie auch mit französischen Augen. Ihre Werke haben nichts Mystisches, Elegisches, Verschleiertes, wie die der Dänen. Alles ist klar und blinkend. Dort eine Natürlichkeit und Einfachheit, die an die Arbeit des Pinsels kaum mehr denken lässt; hier in erster Linie der Eindruck des geschickt gelösten Problems. Dort die höchste coloristische Enthaltsamkeit, ein weiches, Alles umwogendes Grau; hier ein fast spitzfindiges Spiel mit zarten Farbenabtönungen, ein Streben, die flüchtigsten Naturstimmungen und complicirtesten Wirkungen des Lichtes mit geschmeidigem Pinsel zu analysiren. Da sind helle Wiesen und Waldlichtungen unter den verschiedensten Stimm



Bruno Liljefors.

ungen der Beleuchtung: wenn das blendende Weiss der Sonne zart durch silbern abgetönte Luft vibrirt, oder die »rosenfingerige Eos« tändelnd mit kleinen, weissen Wölkchen spielt, oder die violetten Reflexe der tiefroth untergehenden Sonne müde über einem rosenbestreuten Weiher ersterben. Da sind zarte Holzungen mit zierlichen Birken, deren herbstlich gelbe Blätter im strahlenweise herabsickernden Sonnenlicht funkeln, und stille Waldseen mit weissen Blumen, die wie Rosen im Schein der untergehenden Sonne erröthen. Auch die Wunder des Mälarsees mit den bezaubernden Irrgängen seiner glitzernden Wasseradern geben zur Lösung schwieriger Lichtprobleme Anlass. Man malt den wunderbaren Hafen von Stockholm mit seinen prächtigen Brücken, Palästen und leuchtenden Häuserreihen — Seebuchten, auf deren kräuselnden Wellen die silberhellen Reflexe des Mondlichtes schimmern — die Laternen der Leuchtthürme, die wie riesige Mondkugeln feierlich über dem Meere schweben, und die Fenster der erleuchteten Häuser, die wie flackernde Irrlichter im blauen Dunstschleier der Dämmerung tanzen; kleine Kähne und elegante Segelschiffe, die bei ersterbender Sonnengluth leicht wie Nussschalen über die blauen Fluthen gleiten; Ufer, an denen die Wellen, vom frischen Morgenwinde gepeitscht, schäumend und blendendweiss emporbranden, oder felsige Küsten, die schwarz und duftig unter dunkelm Sternenhimmel daliegen. Dann Strassenpartien in jener unentschiedenen Stimmung, die weder Tag noch Nacht, weder hell noch dunkel ist. Brücken mit wogendem Menschengewühl und flackernden Strassenlaternen. Selbst wenn man den Winter besingt, malt man nicht dessen Melancholie und trüben Nebel, sondern seine glitzernde Freude und frische, nervenstärkende Kälte: Bouquets aus Schnee, Kränze aus Schnee, eine Feenarchitektur aus weissen Schneeblüthen mit dem blauesten Himmel als Hintergrund.

Per Ekström, einer der Aeltern, malt die Poesie der Oede, das Schweigen auf der Haide, wenn die Dämmerung alle Linien auflöst und die Farben verlöscht; den Neumond über einem klaren See,



Liljefors: Balzende Auerhahne.

dessen Baumgruppen sich zitternd im ruhigen Wasser spiegeln, den Silberton des Nachmittags, der träumerisch über halbdunklen Ebenen liegt, stille, weltentrückte, von üppigen Wasserpflanzen übersäte Weiher bei blutigem Sonnenuntergang oder im unbestimmten Lichte des Mondaufgangs. Eine stille Haidenpartie aus Oeland im gedämpften, zarten Silberton der Dämmerung; ein glitzernder Waldsee, über dem die mattleuchtende Sonne in tausend Reflexen spielte, und die Studie »Sonne und Schnee«, ein roth- und weisses Farbenspiel von intensivster Tonwirkung waren die Bilder, durch die er auf der Münchener Ausstellung 1892 sich auch in Deutschland als einer der feinsten Landschafter der Gegenwart vorstellte.

Nils Kreuger, der schon in Paris mit Vorliebe Winter- und Regen-, Dämmerungs- und Nebelstimmungen gemalt hatte, wurde der Maler des nordischen Herbstabends und der Winterdämmerung. In kleinen, zarten Bildern erzählte er von öden Dorfstrassen, über deren ärmliche Häuschen und Gärten weiche Dämmerung herabsinkt, von bleichem Mondlicht, das gespenstisch über einsamen Gebäuden und menschenleeren, im Dunkel sich verlierenden Wegen lagert, von Winternachmittagstimmungen und Schlittschuhläufern, deren flüchtige Sil



Oesterlind: Taufe in der Bretagne.

houetten wie unbestimmte Schatten leicht über den Spiegel des Sees huschen.

Karl Nordström, ungleichmässiger und weniger zart, aber wegen seiner kecken Experimente ebenfalls stets fesselnd, besingt hauptsächlich den Winter des Nordens mit seiner kalten Farbenpracht und dünnen, durchsichtigen Luft, den blendenden Sonnenschein und den zarten Schnee, der wie Zucker auf den Aestchen der entlaubten Bäume lagert. Auch Skärgardenmotive mit düsterer Nachtstimmung und dem bunten Licht der Dampfer, die langsam an der hügeligen Küste gleiten, oder Hafenansichten mit glühenden Leuchtkugeln, gelbrothen Wimpeln und kleinen Dampfschiffen, die pfeilgeschwind von Ufer zu Ufer sausen, haben ihn viel und erfolgreich beschäftigt.

Prinz Eugen, kaum 30 Jahre alt und schon der Besten einer, fing in Skonen und Soedermanland melodiöse Naturstimmungen auf. Ein stiller Wald mit feinen Birken und plätscherndem Bächlein ist in den violetten Dunst der Abendsonne getaucht; goldige Wölkchen wiegen sich über der Meeresfluth; über ein lustig grünes Wiesenland leuchtet grell die Sonne; oder der Mond zittert über einem bläulichen Binnensee in langem, glühenden Streifen.

Robert Thegerström reiste viel und stellte ausser feinen französischen Graustimmungen auch hübsche Studien aus Aegypten und Algier aus. Von *Olof Arborelius,* einem derben Gesellen, sind aus seinen Reise-



Björck: Kuhstall.

jahren schweizerische und italienische, aus seiner spätern Zeit schwedische Landschaften von treu und kräftig betonter Localstimmung und üppig saftiger Färbung vorhanden. Die blendenden Strahlen der Sommersonne und die glitzernden Effekte des Winterschnees haben hauptsächlich seinen geschickten Pinsel gereizt. *Axel Lindman* malt aufrichtige, klargraue, von feinem Grün belebte Landschaften, die zeigen, dass er mehr als einmal Damoye betrachtete. In *Alfred Thörne* hat die Berg- und Mälarnatur, in *John Kindborg* die Umgebung Stockholms, in *Carl Johannson* die Welt in ihren winterlichen Reizen einen Dolmetscher gefunden. *Johan Krouthén* gab Steinbrüche, kraftvolle Sommerbilder aus Skagen, herbstliche Aecker im Sonnenschein, Frühlingsbilder mit kräftig kreidigen Lichteffekten oder Gartenbilder, in denen er alle Arten bunter Blumen zu lustigen Farbenbouquets zusammenband. Der Marinemaler *Adolf Nordling* schliesst sich in der sichern Art, wie er die Fahrzeuge in die Wellen stellt, den grossen dänischen Seemalern an. Die Luft ist frisch und klar; leicht und flüssig das Wasser. Victor Forssell, Johan Ericson, Edvard Rosenberg, Ernst Lundström sind weitere Maler, die sich im Hafen von Stockholm festsetzten.



Carl Larsson.

Auf dem Gebiete der Thiermalerei wurde die ältere Generation (Wennerberg, Brandelius u. A.) von Georg Arsenius und Bruno Liljefors abgelöst. *Arsenius* ist durch seine hellen, sonnigen Momentaufnahmen der Pariser Rennen und durch zahlreiche in französischen Zeitschriften publicirte, rasche, sichere Zeichnungen aus der Sportwelt bereits seit mehreren Jahren bekannt. *Bruno Liljefors* stellte sich, nachdem er den Pariser Salon schon öfter beschickt, ohne besonderes Aufsehen zu erregen, dem deutschen Publicum zum ersten Mal in München 1892 vor. Er hatte — wegen Untauglichkeit aus der Stockholmer Akademie entfernt — sich mit seinen Modellen, zahmen und wilden Thieren, Vierfüsslern und Vögeln in ein weltentrücktes Dorf des nördlichen Schweden zurückgezogen und war hier eine der eigenartigsten Persönlichkeiten der modernen Kunst geworden. Die ärmliche lappländische Alltagsnatur mit ihren mageren Waldhügeln und dünnen Tannenwäldern, ihren grünen Wiesen und Feldern im Winterschnee bildet gewöhnlich den Hintergrund für seine Schilderungen aus dem Thierleben — Werke eines Mannes, der, ohne in Paris gewesen zu sein, doch alle Anregungen der ausländischen Malerei in sich verarbeitete. Liljefors gab sich in seinen ersten Jahren mit Ernst und Eifer der Freiluftmalerei hin, hat Wälder und Wiesen gemalt, im intensivsten Manet'schen Sonnenlicht, hat dann die Japaner studirt und deren geistreiche Sicherheit im Erhaschen flüchtiger Bewegungsmotive sich angeeignet. Heute ist ihm diese technische Bravour nur noch Ausdrucksmittel für seine gesund frische Beobachtung und intime Empfindung. Liljefors kennt seine Modelle. Er hat gelernt, die augenblicklichsten Bewegungen der Thiere zu fixiren, hat sich vertraut gemacht mit ihrer Lebensart, ihren Gemüthseigenschaften und Gewohnheiten. Er schildert das Spiel der Vögel im Sonnenschein, den Hasen, der an grauem Winternachmittag

einsam auf schneebedecktem Felde sitzt, den Jagdhund, die Fuchsfamilie, Wachteln, Elstern und Rohrdrosseln, die sich frierend im Schnee verkriechen. Und wie er diese Thiere mit der Sachlichkeit des alten Jägers darstellt, so malt er seine Menschen mit der Gutmüthigkeit des Oberförsters, der, auf dem Lande lebend, mit den Bauern in der Kneipe Karten spielt. Seine Landschaften sind mit dem hellen, frischen Auge des Freiluftmenschen gesehen, der nicht an die Finger friert. Wenn er Buben zeigt, die Vogelnester ausnehmen oder über die Planke steigen, um Aepfel zu stehlen, thut er es mit der Bubengesinnung, als freute es ihn, selbst dabei zu sein. Wenn er die sonnige Ecke eines Bauerngärtchens malt, wo bunte Schmetterlinge auf den Blumen sitzen und Spatzen wollüstig sich im Sande baden, meint man, Liljefors sei selbst der alte Gärtner, der dieses Stückchen Land angelegt und gepflegt hätte. Mag er das Dunkel der Sommernacht darstellen oder das Spiel der Auerhähne im dunkelgrünen Thal oder die schweigsame Einsamkeit des Waldes, wo der Wildschütz in gespannter Aufmerksamkeit seinen Raub erwartet, oder die düstere Nachmittagstimmung über der Haide, durch deren tiefen Schnee der Jäger, von keuchenden Hunden begleitet, müde nach Haus wandert — immer geht durch seine Bilder ein ungesuchtes, tiefes Gefühl, eine Ehrfurcht vor der Mystik der Natur und die grossartige Hoheit der Einsamkeit. In einem weltentlegenen Dorfe wohnend, das ganze Jahr ausser Verbindung mit der Künstlerwelt, nur von seinen Thieren umgeben, die grosse Natur zu allen Jahreszeiten und allen Tagesstunden beobachtend,



Carl Larsson: Wikinger Frau.
[illegible]



Richard Bergh.

gehört Liljefors zu jenen Millet'schen Naturen, bei denen Herz und Hand, Mensch und Künstler sich deckt. Nur diesem innerlichen Zusammenleben mit dem Gegenstand seiner Studien verdankt er, dass er die schwedische Natur so gross und ruhig sehen, die Vogelsprache und das Flüstern der Tannen belauschen lernte.

Sonst ist es unmöglich, die schwedischen Maler nach »Stoffen« einzutheilen oder aus Provinzen herauswachsen zu lassen. Je »schwedischer« sie sind und je geschickter sie mit der Technik spielen gelernt, desto mehr sind sie Kosmopoliten, denen es Spass macht, sich an Alles heranzuwagen. *Axel Kulle* schildert das südschwedische Bauernleben mit grosser Zuverlässigkeit in Trachten und Möbeln, doch mit einem humoristischen Accent, den er aus seiner düsseldorfischen Zeit bewahrte. *Alf Wallander,* ein derber, poesieloser Realist, ist der Hauptvertreter des Proletariernaturalismus. Alte Männer und Frauen auf der Strasse, auf dem Markt oder im Wirthshaus — bringt er in Lebensgrösse, energisch frisch und farbig, aber stimmungslos und unzart auf die Leinwand. *Axel Borg* malt das Bauernleben in Orebro: Strassen- und Jahrmarktscenen oder Bauernhöfe am Sonntagvormittag, wenn der Wagen zum Ausflug nach dem Nachbardorf bereit steht. In *Johan Tirén*, einem kernigen, derben Maler, hat die schneebedeckte Landschaft Lapplands mit ihren Bergen, Fichten und Wasserfällen einen kraftvollen, unerschrockenen Schilderer. *Allan Oesterlind,* ein delicater Erzähler, ist noch heute in der Bretagne ansässig, wo er das Landleben auf dem Felde und im Zimmer, bei Tageslicht und Feuerschein, auf dem Marktplatz und dem Kirchhof mit pariserischer Geschmeidigkeit malt. Namentlich die Kinderwelt hat in ihm einen feinen Beobachter: er belauscht die Kleinen in ihren Spielen und Sorgen, einfach, ohne selbst sich einzumischen;



Richard Bergh. Porträt seiner Frau.

alle sind bei der Sache, keines kokettirt aus seiner Umgebung heraus. *Ivar Nyberg* liebt Familienscenen bei der Abendlampe, junge Damen, die bei Kerzenlicht am Piano sitzen, oder alte Wahrsagerinnen, die jungen Mädchen Karten legen — jene Dämmerungsmotive und ungewissen Lichtwirkungen im Innenraum, die auch den Dänen so theuer sind.

Ein wenig deutsch muthet, seinem Münchener Bildungsgang entsprechend, *Oscar Björck* an. Man kann ihn weder besonders geistreich, noch besonders intim nennen, aber er besitzt einen gesunden, ehrlichen Naturalismus, eine ruhige, elegante Darstellungsweise und gleichmässige, von jeder Nervosität freie Schaffensart. In Skagen, wo er eine Zeit lang arbeitete, wirkten dänische Eindrücke auf ihn ein, die ihn zu Bildern aus dem Seemannsleben (»das Nothsignal« u. dgl.) im Sinne Michael Anchers anregten. Der Verkehr mit Julius Kronberg in Rom veranlasste ihn zu einer »Susanna«, einer geschickten Atelierstudie im Sinne des französischen Classicismus. Das Hauptwerk seiner römischen Zeit war eine Schmiede, ein sehr solides Bild, in dem er das Spiel der Sonnenstrahlen auf den schwarzgeräucherten Mauern des Arbeitsraumes, ihre Brechung mit dem Feuer des Herdes und den Kampf dieser doppelten Beleuchtung von Sonne und Feuer auf den braungebrannten Oberkörpern der Arbeiter sachlich und correct analysirte. In Venedig malte er die sonnenscheindurchflossene Piazza d'Erbe und die Interieurs alter Renaissancekirchen, auf deren flimmernden Mosaiken ein schummeriges, durch bunte Glasfenster gebrochenes Tageslicht spielt. Ein »Stall«, an dessen Mauern und Planken die Frühsonne grosse, sprühende Flächen beschrieb; eine »Nähstube« mit hellem Tageslicht, das zitternd über weissen Mädchengestalten schwebte, zuweilen auch tüchtige Porträts waren seine späteren, nicht geistreichen, aber kräftig gediegenen Werke.



Richard Bergh: Gegen Abend.

Desto beweglicher, koketter und amüsanter ist *Carl Larsson,* eines jener capriciösen, spielenden Talente, denen Alles leicht wird. Als Illustrator machte er sich zuerst einen Namen, und seine pikanten Schilderungen aus dem eleganten Leben wie seine bizarr-grotesken Caricaturen bezeichnen das Geistreichste, was an Illustrationen während des Jahrhunderts in Schweden entstand. Diese Leichtigkeit im Produciren blieb ihm auch später. Immer Neues versuchend und neue Darstellungskreise erobernd, ging er von der Oelmalerei zum Aquarell und Pastell, von der Sculptur zur Radirung über. Auf die feinen Aquarelle, die er in Frankreich gemalt hatte — kleine Gärten mit jungen Obstbäumen, bunten Blumen, alten Männern und Bienenkörben — folgten zarte Landschaften aus der Umgebung von Stockholm und Dalarne, sonnenlichtdurchfluthete Interieurs und amüsante Porträts seiner Familie und seiner Schülerinnen. Doch das war nur der Uebergang zur »grossen Kunst«, der decorativen Malerei, die schon das Ziel seiner Jugendträume gewesen. Schon damals, während er als Retoucheur bei einem Stockholmer Photographen arbeitete, hatte er in kecker, übersprudelnder Laune Bilder wie die Höllenfahrt des Sünders heruntergemalt oder alte Barden, die ihr letztes Lied an die sinkende Sonne singen. Schon damals hatten es ihm die alten, bunten Holzfiguren der Stockholmer Kirchen angethan und die phantastischen Holzschnitte Martin Schongauers und Dürers. In seinen decorativen Arbeiten spielt er nun kokett mit all diesen Elementen wie ein geistreicher Plauderer, der sehr viel gesehen hat und darüber — wenn nicht neu — doch witzig und anregend erzählt. In den drei allegorischen Wandgemälden Re-

naissance, Rococo und Moderne, die er für die Fürstenberg-Galerie in Stockholm entwarf, klingen Tiepolo, Goltzius, Schwind und moderne französische Plastik keck und unvermittelt durcheinander. In dem Cyklus von Wandbildern für das Stiegenhaus der Mädchenschule in Goeteborg, in denen er das schwedische Frauenleben der verschiedenen Zeitalter schilderte, ist die Technik des Freilichts, naturalistische Derbheit und eine wunderliche Sehnsucht nach dem Märchenzauber des Rococo, cornelianischer Gedankentrotz und graubleicher Puvis-de-Chavannismus zu einem seltsamen Tone gemischt. Alles ist affichenartig, wenig monumental und wenig selbständig. Aber Larsson spielt mit allen Reminiscenzen doch so liebenswürdig und souverän, das Ganze ist so frisch und lustig, von solcher Lebendigkeit und phantastischem Witz, farbig so wirksam und inhaltlich so fern von aller trockenen Didaktik, dass er den feinsten Decorateuren der Gegenwart sich zur Seite stellt.



Anders Zorn.

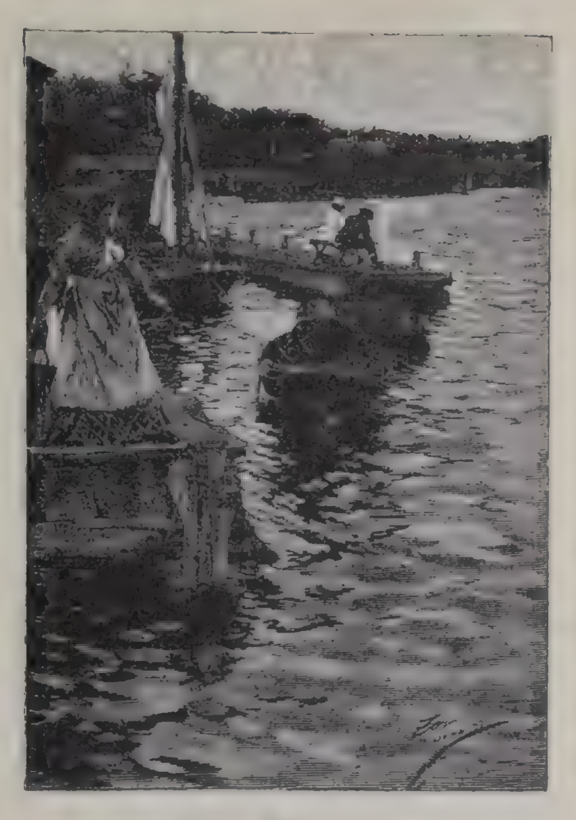
Bei *Ernst Josephson,* einem andern geistreichen Improvisator, wechseln kecke Porträts und bunte Scenen aus dem spanischen Volksleben mit derben, lebensgrossen Bildern von Schmieden, Müllerknechten und schwedischen Dorfhexen. *Georg Pauli* malte kleine italienische Landschaften von feiner Naturlyrik, See- und Brückenbilder mit flimmernden Gaslaternen, Frühlingsabende, wenn die untergehende Sonne roth ins Zimmer scheint, oder mondhelle Nächte, wenn die Luft in kühlem Lichte erstarrt ist. In einigen stimmungsvollen Bildern aus Krankenstuben klang er an H. von Habermann an und hatte sich wie dieser in seinem letzten Werk »Die Nornen einer monumental-allegorischen Richtung im Sinne Agaches zuge-



Zorn: Porträt seiner Mutter und Schwester.

wandt. *Richard Bergh* wurde schon als Akademieschüler von seinen Kameraden der schwedische Bastien-Lepage genannt. Die zarte Naturversenkung und stille bedächtige Schaffensart seines Vaters Edvard ist auch ihm eigen. Die »hypnotische Séance«, die ihn im Parier Salon zuerst bekannt machte, war mehr ein vorübergehendes Zugeständniss an Gervex als der Ausdruck von Berghs eigenem Naturell. Sein Bestes gibt er, wenn er die Personen darstellt, die er am besten kennt, und die intimen Porträts aus seiner Familie und seinem Kameradenkreis haben nur in den entsprechenden Bildnissen Bastien-Lepages ihr Gegenstück. Besonders liebenswürdig war das einfache Bild seiner Gattin, das er 1886 auf den Pariser Salon schickte: jenes junge Weib mit dem hellen, tiefen Blick, das, ein Stück weissen Stoff auf den Knieen, die Arme über dem Schooss gekreuzt, eben im Nähen aufhörte und ahnungsvoll träumerisch vor sich hinsah. Das hübsche Atelierbild mit dem jungen Modell, das »nach beendigter Sitzung« müde sich ankleidete; die ein wenig schottisch angehauchte, ganz in Gelb gestimmte Landschaft »gegen Abend« mit dem blonden Bauernmädchen, das von der Abendsonne begossen auf einem Hügel sass, und mehrere andere Landschaften mit jungen Damen, die hell und zart wie der nordische Sommer in einsamem Parke träumten – waren weitere Erzeugnisse seiner vornehmen, sympathischen Kunst.

Der allergeschickteste und ultramodernste ist *Anders Zorn.* Seine ganze Laufbahn war vom ersten Tag ein fortgesetzter Triumph. Ein Bauernjunge aus Dalarne, war er, nachdem er die Schule von Enköping hinter sich hatte, 1875 nach Stockholm gekommen, zu-



Zorn: Wellenschlag.

nächst in der Absicht Bildhauer zu werden. Schon als Knabe hatte er draussen auf der Weide Thiere in Holz geschnitzt und mit Fruchtsaft gefärbt. Als Schuljunge malte er Porträts nach der Natur, ohne je die üblichen Zeichenvorlagen zu sehen. So bekam er früh einen scharfen Blick für Charakter und Form und hielt an diesem frischen Schaffensprinzip auch fest, als er später auf der Akademie kleine Scenen aus dem Volksleben seiner Heimath zu malen begann. Eine Schülerausstellung brachte ihm den ersten Erfolg. Er hatte das Porträt eines jungen Mädchens in Trauerkleidung gemalt, ein kleines feingefühltes Bild, an dem namentlich der pikante schwarze Schleier die Bewunderung aller Damen erregte. Seitdem flogen ihm Porträtaufträge zu. Er malte Kinder und Damen mit und ohne Schleier und war der Löwe der Akademie. Mit den Ersparnissen, die er durch diese Porträtaufträge gemacht, verliess er die Heimath, landete nach einer Rundfahrt durch Italien und Spanien 1885 in London und miethete dort ein Atelier im fashionabelsten Theile der Stadt. Auch hier kamen bald Besteller und Käufer. Mit London als Absteigequartier führte er ein bewegtes Leben, bald in Spanien oder Marokko, in Constantinopel oder der Heimath auftauchend. Ebenso wechselnd war sein Darstellungskreis, rapid der Aufschwung seines Könnens. Er malte massenhaft Aquarelle: alte spanische Bettler und Zigeunerinnen, schwedische Kinder und englische Misses — Alles muthwillig und frisch, pikant und reizvoll, von ganz Boldinischer Geschicklichkeit. Während der nächsten Zeit beschäftigten hauptsächlich schwedische Freiluftmotive den stets nach Neuem dürstenden Maler. Hatte er in England



Zorn: Omnibus.

sich mit Flussmotiven versucht, so begann er jetzt auf Dalarö den »Wellenschlag« zu studiren. Das grosse Aquarell, das diesen Namen führte, zeigte einen ruhigen Landsee, dessen klarer Spiegel sich leicht unter dem Wehen des sanften Abendwindes kräuselt. Ein paar Sommerfrischler — Herr und Dame — sitzen auf der Brücke, vorn spricht eine Wäscherin mit einem vorbeifahrenden Seemann. Das Meer zu fixiren, dazu gehört ein schnelles Auge und eine sichere Hand. Es lässt in seinem ewigen Wechsel von Ebbe und Fluth dem Maler nicht Zeit zu bedächtigem Studium. Zorn ging an das Problem immer von Neuem, bis er es endgiltig löste. Sein erstes in Paris ausgestelltes und vom Musée Luxembourg erworbenes Oelbild fixirte die discrete Stunde, wenn das Tageslicht leise dem Mondlicht weicht: ein alter Seemann und ein junges Mädchen schauen sinnend von der Brücke in den Fluss. Das darauffolgende nannte er »Draussen«. Drei Mädchen stehen nach dem Bad nackt am Strande, während die Vierte noch lustig im Wasser plätschert. Seit diesem Bilde war er auch in Frankreich berühmt. Mit welcher Keckheit war hier Alles hingeschrieben. Wie lebte, wogte und kräuselte sich das Wasser. Mit welcher Feinfühligkeit waren die Reflexe der Luft, die tausend rosa Farbennüancen des Abends wiedergegeben, die zart und duftig auf dem Wasser und den nackten Frauenkörpern spielten. Und wie natürlich gaben sich diese Weiber: so unbewusst graziös, als ahnten sie gar nicht, dass ein Malerauge auf ihnen ruhte. Zorn hat seitdem viel Aehnliches gemalt: Frauen vor oder nach dem Bad, bald von grauer Luft umflort, bald von den Wogen oder flimmerndem Himmelslicht umflossen. Am

allerfeinsten war die 1891 in München ausgestellte Skizze, die sich im Besitze Edelfelts befindet: eine Frau mit einem Kinde, die in's Meer hineinschreiten. Das wirkte so hell und licht, so selbstverständlich und einfach, dass man ganz vergass, welch eminente Meisterschaft allein solche Wirkung erzeugt. Die gleiche kecke, keine Schwierigkeit kennende Sicherheit macht seine Interieurs und Bildnisse zum Gegenstand der Bewunderung für jedes Malerauge. Wie in den Badescenen mit Cazin, steht er hier mit Besnard auf einer Linie. Auf seinem Bilde von 1892 sah man in das Innere eines Omnibus. Durch die Fenster fiel der Dämmerchein eines grauen Pariser Nachmittags und führte mit dem Licht der eben angezündeten Gaslaternen auf den Gesichtern der Herren und Damen einen sehr lustigen Kampf. Die Beleuchtungsstudie mit einer eingeschlafenen Frau unter der Lampe übertraf an zarter Lichtwirkung fast die ähnlichen Versuche des Franzosen. Eine Ballscene wirkte so fein und lebendig wie sonst nur Arbeiten des Amerikaners Stewart. Seine Porträts machen den Eindruck, als seien sie auf Anhieb heruntergemalt: von treffsicherer Charakteristik und schlichter coloristischer Noblesse, die in die allereinfachste Farbenscala doch eine Manigfaltigkeit spielender Töne bannt. Selbst seine Radirungen, obwohl summarisch und andeutend, haben in ihrer geistreichen Pikanterie nur in denen Legros' ihres gleichen. Zorn ist der Geschickteste der Geschickten, ein Prestigiateur, dessen Hand wie in logischen Reflexbewegungen jedem Blitzen seines fabelhaft organisirten Auges folgt, ein Mann, der Alles kann, was er will, den das Experiment als solches freut und der nicht aufhört, in jeder neuen Arbeit neue Schwierigkeiten spielend zu besiegen. Er ist Franzose an bravourhafter, kecker Mache und in dieser grossstädtischen Eleganz für die heutige schwedische Kunst ebenso typisch, als es Johansen in seiner schlicht kleinstädtischen Intimität für die dänische ist.



XLII.

Norwegen.

MIT fast noch grösserer Freiheit und Kühnheit traten die Norweger in die moderne Kunst ein. Es zeigt sich gerade bei ihnen recht deutlich, welch gewaltigen Rückhalt die moderne Kunst in jenen von der Kultur noch ungebrochenen Völkern besitzt, die ohne ästhetische Voreingenommenheit mit dem frischen, hellen Auge des Naturkindes sich ihr nahen. Was bei den alten Kulturvölkern eine eroberte Unschuld, eine naiveté intelligente ist, ergab sich bei ihnen natürlich und unbewusst. Sie hatten nicht nöthig, sich mühevoll von dem Druck falscher Erziehungsprincipien zu befreien, der anderwärts auf allen Neuerern lastet. Sie waren nicht eingeschlossen Jahre hindurch in den Zellen der Ecole des Beaux Arts, brauchten die Kämpfe nicht zu bestehen, die anderwärts die Stärksten liefern müssen, um sich selbst und die Natur zu finden. Als Menschen, die nie einen Antheil an einer Kunstphase der Vergangenheit gehabt und ohne viel akademischen Unterricht aufwuchsen, begannen sie, Land und Leute ihrer Heimath darzustellen, mit Augen so klar, wie nur Naturvölker sie haben, und mit einer Technik so urwüchsig, als sei der Gebrauch von Pinsel und Farbe erst für sie erfunden. Daher verräth sich in ihren Werken oft noch das Barbarische des Ungebildeten, der als Fremdling in die Kunstwelt eintritt. Sie haben noch keine Zeit gehabt, ihre Ideen zu verfeinern, zu verzieren und auszuschmücken, sie zeigen sie gänzlich nackt, vermögen ihren starken, ungestüm hervorquellenden Wirklichkeitssinn noch nicht zu zwingender Harmonie zu bändigen. Ihre Kunst ist eine sanguinische, derbe, zuweilen rohe Kunst, selbst in der Farbe hart und brüsk, besonders auffallend durch ein kaltes Roth und stumpfes Violett, jene Farben, die auch im Holzanstrich der norwegischen Häuser beliebt sind. Ein an den alten Meistern geschulter Amateurgeschmack kann sich nur entsetzen über dieses brutale Licht und diese verletzenden Töne, die in den Interieurs,

den Möbeln und Costümen wiederkehren. Die norwegische Malerei steckt noch in den Kinderschuhen. Aber sie wird sie abstreifen. Dafür bürgt die urwüchsige Eigenart, zu der sie schon jetzt sich emporrang.

Norwegen kann noch weniger als Dänemark auf eine grosse Vergangenheit in der Kunst zurückblicken. Was in den älteren Zeiten dort entstand, ist allein architektonisch von Interesse. Die Geschichte der Malerei beginnt mit dem 19. Jahrhundert und bietet auch da nicht das Bild einer ruhigen Entwicklung. An der Spitze steht jener *Johann Christian Clausen Dahl*, der in den 20er Jahren den deutschen Malern die Augen öffnete für das auch in der Einfachheit reizvolle Leben der Natur. Ihm folgten in der Heimath *Fearnley* und *Frich*, die nicht nur das Romantische der nordischen Natur — ungeheure blauschwarze Felshöhen, dunkle, schweigende Fjords und grell beleuchtete Gletscher — auch die milden Thäler, die sanften, bescheidenen Hügel des Ostlandes mit zarter Versenkung schilderten. Der erste Figurenmaler, der Leopold Robert des Nordens, war *Adolf Tidemand*, mit dem die düsseldorfische Periode der norwegischen Kunst einleitete. Um ihn und Gude, der vier Jahre später, 1841, nach Düsseldorf gekommen war, schaarten sich die jüngeren Talente. *V. Stoltenberg Lerche* malte Interieurs von Klöstern und Kirchen, die er durch entsprechende Staffage zu Genrebildern à la Grützner zustutzte. *Hans Dahl* schuf seine Dorfidyllen à la Meyerheim und lebte in Zeiten herüber, wo von der Kunst Kräftigeres und Wahreres verlangt wird. *Carl Hansen*, heute in Kopenhagen ansässig, begann unter dem Einfluss Vautiers mit Genrescenen und arbeitete sich später in Bildern wie »die Lachsfischer«, »das Todesurtheil«, »die Laienprediger« u. dergl. zu einer ansprechenden coloristischen Noblesse empor. *Niels Björnson Möller, August Cappelen, Morten Müller, Ludwig Munthe* und *Normann* verherrlichten die grossartigen Gestaltungen der Fjorde, die smaragdgrünen Felswände, die zerklüfteten Thalspalten der Hochgebirge, die Fichtenwälder und den Glanz der Lofoten. Einige versuchten sogar mit den in Düsseldorf erworbenen Kunstgriffen Scenen aus der nordischen Mythologie zu bearbeiten. *Knud Bergslien* liess Menschen in Rüstungen und Riesenschlittschuhen über Schneeflächen sausen und fügte als Titel Namen aus der Vikinger Zeit bei. *Niels Arbo*, seit 1852 unter Sohn und Hünten gebildet, wurde der Rudolf Henneberg des Nordens. Die Nationalgalerie von Christiania besitzt von ihm eine Ingeborg und eine Wilde Jagd, auf der die

herkömmlichen heroischen Typen durch Veränderung der Attribute in Harold, Olaf, Odin und Tor verwandelt sind.

Alle diese Maler waren racelos. In der Fremde gebildet und zum Theil zeitlebens ausserhalb Norwegen thätig, spiegeln sie lediglich die auswärts herrschenden Richtungen wider. Die norwegische Kunst bestand nur dadurch, dass öffentliche und Privatgalerien des Auslandes ihr einen Unterschlupf gewährten. »National« wurde sie gleich der schwedischen erst seit 20 Jahren, und die Entwicklung ging ähnlich wie dort vor sich.

Gleich den Schweden hatten die Norweger seit dem Ende der 60er Jahre das Gefühl, Düsseldorf sei für ihre Studien nicht mehr der geeignete Boden, und als Gude von da nach Karlsruhe berufen ward, bildete die rheinische Akademie nicht länger den Sammelplatz der norwegischen Kunstjünger. Die Einen folgten ihm nach Baden, die Mehrzahl wendete sich nach München, wo Makart eben seine ersten coloristischen Wunder gemalt, Lenbach und Defregger ihre Thätigkeit begonnen hatten und Piloty, Lindenschmit und Diez als Lehrer berühmt waren. Doch auch an der Isar war ihres Bleibens nicht lange. Während sie hier arbeiteten, kam Liebermann mit neuen Kunstanschauungen von Paris zurück. Durch das glänzende Auftreten der Franzosen auf der Münchener Ausstellung 1878 wurden ihre Blicke noch mehr nach dem Westen gelenkt. Sie vertauschten die Ateliers von Lindenschmit und Löfftz mit denen von Manet und Degas, siedelten aus der Münchener Beschaulichkeit in die wogende Pariser Kunstwelt über.

Der letzte und entscheidende Schritt war die Rückkehr in die Heimath. M. Grönvold und J. Ekenaes in München, J. Frithjof-Smith in Weimar und Grimelund in Paris sind wohl die einzigen Norweger, die heute noch im Ausland arbeiten. Bei den Kräftigeren und Späteren erstarkte das für die Kunst stets fruchtbringende Heimathsgefühl. Nachdem sie in Deutschland Grammatik, in Frankreich Syntax gelernt, entnahmen sie den Werken der modernen Franzosen die weitere Lehre, dass man als Künstler seine beste Kraft aus dem Boden des Vaterlandes ziehe. Seitdem entwickelte sich eine norwegische Kunst. In der weltentrückten Einsamkeit des Nordens, auf ihren Schneefeldern, Fjorden und Matten, wurden die ehemaligen Diez- und Lindenschmit-Schüler die grossen originellen Maler, die wir heute in den Ausstellungen bewundern.

Vielseitige, geschmeidige Talente wie *Otto Sinding* sind für nordisches Gefühlsleben wenig bezeichnend. Er hat während seines

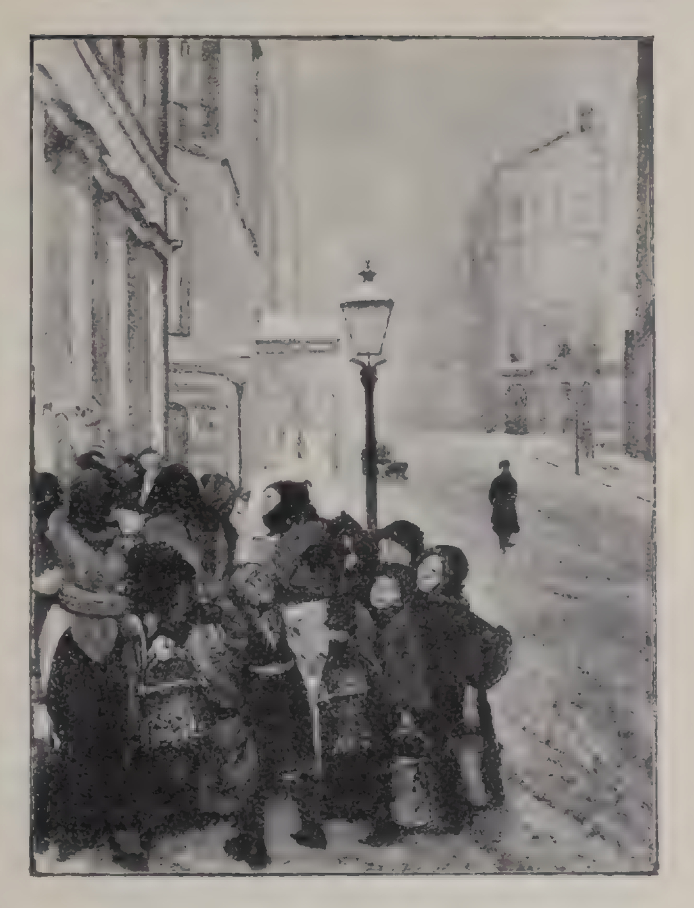


Wenzel: Der Morgen.

langen Aufenthaltes in Karlsruhe, München und Berlin zu viel Einflüsse erfahren, zu viel Strömungen — von Riefstahl und Gude bis Boecklin und Thoma — mit durchgemacht, als dass er nach einer bestimmten Richtung sich sammeln konnte. Mit einer »Brandung« 1870 debutirte er als reich begabter Marinemaler, in seinem »Streit auf der Bauernhochzeit« war er Genremaler Tidemand'scher Richtung, bei seiner »Ruth unter den Feldarbeitern« hatte Bastien-Lepage Gevatter gestanden; mehrere Badescenen und Bauernbilder liessen an Riefstahl denken, sein Meerweib erinnerte an Thoma. Einmal, auf der Münchener Jahresausstellung 1891, schien es, als sei er heimisch geworden auf nordischem Boden. Er hatte da ein schönes Bild von den Lofoten: Lappen, die die Wiederkunft der Sonne begrüssen, und ein paar Bauernbilder, die das schwerfällig melancholische Leben des Nordens zart interpretirten. Man sah ein ruhe- und weihevolles Abendbild: weidende Schafe an sanft sich neigendem Berghang. Der Tag war hinabgesunken, schimmernde nordische Dämmerung lag über den Halden, auf die das klare Himmelsgewölbe silbern herab-

leuchtete. Auch ein zartes, weich verhallendes Frühlingslied dichtete er: mit blüthenschweren rosa Zweigen, die sich über grünendes Berggelände senkten, während fern, jenseits des blauen Sees noch weissglitzernde Schneefelsen zum klaren Himmel emporstiegen. Es lag ein seltsamer Stimmungszauber in diesem Gegensatz zwischen Frost und Blüthe: als stiege ein leiser Hauch würziger Düfte von einem Schneefeld auf, oder als tönte plätscherndes Rauschen eiskalter Bergbäche durch laue Frühlingsluft. Doch im folgenden Jahr erschien er wieder mit Boecklin'schen Phantasien, die nur an Boecklin, nicht an Sinding erinnerten. Der künstliche Schliff hat ihm das Unmittelbare genommen. Er ist ein Talent, das seine Fühlhörner in Alles steckt und sie ungezwungen wieder herauszieht, eine Natur, als deren Gabe sich unverdrossene Empfänglichkeit und als deren Fehler sich Unbeständigkeit erweist.

Fast alle andern stehen fest auf dem Boden ihres Landes, nicht nivellirt von fremdländischer Kultur, durchaus ihres Heimathlandes Kinder. Selbst in drei durch Abstammung, Religion und Sprache eng verbundenen Ländern wie Dänemark, Schweden und Norwegen brachte das moderne Individualitätsprincip ganz verschiedenartige Werke hervor. Erscheinen die Dänen weich und sinnend, verschwommen und nebelhaft, die Schweden elastisch, elegant und grossstädtisch raffinirt, so wirken die Norweger eckig, schroff und bestimmt. Ein ähnlicher Unterschied wie zwischen den drei Dialecten: Lebendig, schwungvoll, pariserisch klingt die Sprache des Schweden, weich, lispelnd und singend die des Dänen, klar, einfach und sicher das Norwegische, das doch geschrieben mit dem Dänischen und Schwedischen beinahe sich deckt. Bei den Dänen herrscht provinzielle Gemüthlichkeit und liebevolle Zartheit, bei den Schweden weltmännischer Schliff, kokettes Raffinement und städtische Grazie, bei den Norwegern robuste Kraft, etwas Asketisches, Aufrichtiges, brüsk Herzliches, eine ernsthafte prunklose Ehrlichkeit. Man merkt, dass man in einem Lande ist, wo eine rauhe, klar gesäte Bevölkerung, ein Volk von Fischern und Bauern lebt. Stockholm ist das Athen, Christiania das Sparta des Nordens, Norwegen der grosse Fischkasten Europas. Seine hauptsächlichsten Einnahmequellen sind die Produkte des Meeres: Dorsch, Häring, Fischguano und Leberthran. In keinem Lande der Erde hat der Mensch schwerer mit der Natur zu ringen. Darum erscheinen auch diese Leute alle so eisern, so still, unbeugsam und gelassen. Dänemark ist ein wohlhabendes Land, seine



Krohg: Der Kampf um's Dasein.

Landschaft ist weich und formlos. Die Menschen sind über den Kampf um's Dasein hinaus. So sauber liegen auf dem Lande nicht blos die Tausende von Villen der Städter, auch die Höfe der Landbewohner da, so freundlich geordnet, so reinlich und geputzt, dass man sie alle für blosse Sommerstätten halten möchte, in denen sich gebildete Sommerfrischler in Landtracht aufhalten. In Norwegen, wo die Natur über das gewöhnliche Maass hinausgeht, hat auch der Mensch noch die ganze eherne Rusticität einer versunkenen Heroenzeit, so dass ein Deutscher unter diesen tabakkauenden alten Matrosen mit ihren schwieligen Händen, ihrer Lederhose und rothen Mütze wie unter Riesen wandelt. Diese Leute, die auf dem Lande so schwerfällig sind, sehen im Kahne stehend aus wie vorsündfluthliche Könige des Meeres. Und die Maler selbst sind gleich hünenhaft, gleich derb und grobknochig wie die Hünen, die sie schildern. Alles, was sie bieten, ist gesund und offen. Die Luft, die man bei ihnen athmet, ist keine Wohnzimmeratmosphäre, sondern der kräftige Salzgeruch des Oceans, eine Luft von einer Frische, die die Nerven stärkt wie ein Seebad. Fast brutal treten sie an's Pleinair heran und malen im Freien als Leute, die nicht an die Augen und an die Finger frieren. Die schneidige Poesie der nordischen Natur wie die tiefe Religiösität des Volkes drücken sich in ihren Werken ernst und gemessen aus. Mit scharfen hellen Augen in's Leben schauen und es malen so wie es ist, einfach und witzlos.

in seiner wahren Farbe, ohne Verschönerung, ohne jedes Suchen nach »Stil«, das ist das klare, sehr realistische Ideal der jungen Maler.

Niels Gustav Wenzel, Jörgensen, Kolstoe und Christian Krohg heisst das vierblättrige Kleeblatt der norwegischen Fischermaler.

Wenzel, der von der Heimath direct nach Paris gegangen war, erregte allgemeines Entsetzen, als er in Christiania seine ersten rücksichtslos naturalistischen, in der Lichtwirkung fast brutalen Bilder ausstellte. Das eine, der »Morgen«, zeigte eine Anzahl braver Leute um einen Tisch gruppirt, in der Stunde, wenn der blaue Tag mit dem Licht der Lampe kämpft. Dieses Licht war so schneidig gemalt, dass die Figuren geradezu an den Gesichtern gelbe Ränder hatten. Rings standen altväterisch ungeschlachte Bänke und Schränke, grobklotzige feste Stühle, die aussahen, als hätten sie seit Jahrhunderten unverrückt am gleichen Platze gestanden und einst schon einem untergegangenen Geschlecht von stärkeren, grösseren Wesen zum Gebrauche gedient. Durch Fenster und Thür sah man auf Blockhäuser und auf eine norwegische Hochlandscenerie hinaus. In einem zweiten Bilde, dem »Confirmationsgelage«, erregte er fast Mitleid mit diesen armen Leuten, deren Leben selbst bei Festlichkeiten so still und poesielos verläuft.

Jörgensen hat ebenfalls eine schwere Hand, berichtet aber ernst und sachlich über das Leben der Arbeiter ohne Arbeit, über diese Männer, die gedankenlos vor sich hinstarren, diese Frauen mit ihren ermüdeten Gesichtern, und dies kalte Licht, das lieblos all die Armuth in den kleinen Zimmern beleuchtet.

Kolstoe experimentirte schon bei Lindenschmit stark in Lichtmalerei, malte dann in Capri Landschaften, in Paris Lampenlichtstudien von grellster Ehrlichkeit. Heute sitzt er in Bergen, und seine Fischer sind gross und phantastisch wie Könige des Meeres.

Der eigentliche Kraftmensch unter diesen Fischermalern ist der als Schriftsteller und Künstler gleich wuchtige *Christian Krohg.* Er ist heute 40 Jahre alt und erst, nachdem er 1873 das Referendarexamen gemacht, zur Malerei gekommen. Gude hatte ihn nach Karlsruhe gezogen, wo er bei Gussow eintrat, und als dieser nach Berlin berufen wurde, folgte er ihm auf drei Jahre dorthin. 1880 war er in Paris, wo der Naturalismus in Kunst und Literatur, Zola und Roll, auf ihn wirkten. Mit diesen Anschauungen kehrte er nach Christiania zurück. Krohg ist ein Naturalist von oft brutaler Sachlichkeit, ein Maler von starker, herkulischer Kraft. Er sucht die Wahrheit, die

ganze Wahrheit, nichts als die Wahrheit. Als Autor des socialen Romans »Albertine« hatte er schon, bevor er den Pinsel in die Hand nahm, einen Namen bekommen, und Armeleutbilder oder Krankenscenen waren auch seine ersten künstlerischen Erzeugnisse. Da sitzt ein armes, hässliches Nähmädchen, emsig arbeitend bei schläfrigem Lampenlicht, während schon die graue Morgendämmerung bleischwer durch's Fenster bricht. Dort wird der Arzt aus lichtdurchflossenen Gesellschaftsräumen zu der armen Frau hinausgerufen, die vor Kälte zitternd im dunkeln Vorraum steht. Einen unheimlich düstern Eindruck macht in der Nationalgalerie von Christiania das grosse Bild »der Kampf um's Dasein«: eine neblige Strasse in winterlichem Morgendämmern; vor einer Hausthür eine sich drängende, stossende Menge, aus deren Gestalten das Elend in allen Tonarten spricht. Aus der Thüre streckt sich eine brotvertheilende Hand hervor; sonst ist die Strasse leer, nur in der Ferne geht ein Polizist gleichgiltig dahin; tiefe Ruhe herrscht in Christiania. Das Aeusserste an schonungsloser Sachlichkeit leistete er in dem grossen Bilde der ärztlichen Untersuchung: in einem kahlen, von grauem Tageslicht durchflossenen Raum des Polizeigebäudes versammeln sich die verlebten Gestalten öffentlicher Mädchen, um sich ihrer wöchentlichen Visitation zu unterwerfen. Doch Krohgs eigentliche Domäne ist nicht dieser gemalte Zolaismus, sondern die Schilderung des norwegischen Lootsen. An die Stelle der qualmigen Zimmeratmosphäre, die seine ersten Bilder durchschwängert, trat in seinen spätern Arbeiten die frische Meerluft, die schneidend über salzige Fluthen streicht. Krohg kennt die See und die Seeleute, den Kampf des Menschen mit der eisigen Fluth. Was sind das für stahlgehärtete, prächtige Gestalten mit ihren wettergebräunten Gesichtern, ihren Oelkappen und blauen Blousen. Wie sind sie in grossen Farbenstrichen kühn auf die Leinwand gesetzt und wie schneidig schlägt die frische Luft des Pleinair entgegen. Krohgs Winkel von Schiffen sind kühn abgeschnitten, man sieht von den Wogen nichts und fühlt sie trotzdem Wie wuchtig wirkt dieser Matrose, der auf der Schiffsbrücke das Wetter beobachtet, dieser Steuermann, der in der Kajüte die Karte ausbreitet. Selbst Michael Ancher, mit dem er in Skagen zusammen war, ist ein Zwerg gegen Christian Krohg. Seine Bilder sind derb, aber sehr gesund. Und wenn es zur Abwechslung ein hübsches Fischermädchen unter dem frischen Licht des Frühlings zu malen gilt, kann dieser brüske Naturalist auch zart, dieser grobknochige Freiluftmensch auch weich sein.

Eilif Petersen und *Christian Skredsvig* zeigen die norwegische Kunst von dieser milderen Seite. Unter der rauhen Schale ist ein weicher Kern, unter der anscheinenden Brutalität eine grosse Zärtlichkeit, etwas Undefinirbares, etwas wie die Liebe des Schweigens. Corot war in Paris Skredsvigs grosses Ideal gewesen. Er durchzog die Normandie und malte neblige, trübe Herbsttage von tiefer, melancholischer Stimmung. Er ging nach Corsika und sah dort blumige Wiesen, weltverlorene, trauliche Winkel, wie sie noch Keiner in der kalt majestätischen Natur des Südens bemerkt hatte. Seine »Johannisnacht«, 1887 im Pariser Salon ausgestellt und später von der Kopenhagener Galerie erworben, war sein erster Hymnus auf die stille Grösse nordischer Landschaft. Ein Kahn gleitet über den Spiegel eines stillen Waldsees. Der Fährmann hat, um seine Pfeife anzuzünden, die Ruder aus der Hand gelegt, so dass kein Wellenschlag den ruhigen Spiegel des Sees stört. Ein Mann hinten spielt die Harmonika, zwei Mädchen lauschen. 10 Uhr Abends. Die leichte Dämmerung des Sommers, die süsse Magie der Nächte des Nordens hat über Alles ihre weich-bläuliche Klarheit gegossen. Durchsichtig, körperlos steigen die Gebirgshöhen im Hintergrund auf, in hellem Graublau, wie ein abendlicher Wolkenzug. Niemand spricht ein Wort, das Boot zieht ruhig, unhörbar seine Bahn, nur die Laute der Harmonika klingen vom Nachtwind getragen in silbernen Accorden über die stille, leicht aufschauernde Fluth. Alles liegt in einer Art traumhaften Halblichts, und der See gibt im Spiegelbilde die Scene noch einmal wieder, abgetönt und gedämpft wie ein Echo. Das Ganze ist einzig in seiner Einsamkeit, Ruhe und Frische. In München erfreute Skredsvig 1891 durch zwei Werke. Auf dem einen, das er »Feierabend« nannte, spielte vor dem Blockhause ein Bauer, die Hände in den Taschen, mit der Katze im Grase, die ihm zu Füssen kauerte. Das klingt in Worten beschrieben fast genrehaft. Aus dem Bilde entwickelte sich nur der Duft von Wiesenheu und Feldblumen, das Gefühl abendlichen Friedens. Die »Wasserlilien«, das zweite Werk, hatten an schlichter lyrischer Poesie nicht ihres gleichen: Drei bleiche Seerosen auf ruhigem Wasser bei Abenddämmerung, nichts weiter. Daraus hatte Skredsvig ein Stimmungsbild geschaffen von einer Empfindungstiefe, wie sie die Alten nicht kannten. Sein letztes Werk muthete ein wenig befremdend an. Uhde und Soeren Kierkegaard hatten bei seinem »Christus als Krankenheiler« Pathendienste verrichtet, und Skredsvig war noch weiter gegangen als Uhde, in-



Skredsvig: Abendliche Kahnfahrt.

dem er nicht die Bauern allein, auch den Heiland selbst in's 19. Jahrhundert versetzte. Rechts vorn führt ein Landmann in einem Karren seine kranke Frau herbei. Gegenüber breitet eine Greisin einen Teppich aus, damit der Menschensohn darauf schreite. Aus dem Hintergrund sieht man ihn kommen: im Sonntagsanzug eines norwegischen Arbeiters, einen kleinen, runden Hut in der Hand. Kinder werden zu ihm gebracht, die er zärtlich segnet. Einfache, arme Leute stehen ringsum, darunter einer, der einem protestantischen Geistlichen ähnelt. Es wurde in den letzten Jahren mit dieser religiösen Malerei viel Missbrauch getrieben. Skredsvig versöhnte durch den feierlichen Ernst und die altmeisterliche Naivetät, die er über das Ganze breitete. Ein Hauch der Güte ging durch das Bild, etwas Patriarchalisches, Biblisches, nicht jene Lauche malitiöser Naivetät, wodurch Jean Béraud die heiligen Legenden profanirt.

Eilif Peterssen hatte während seiner Studienjahre bei Lindenschmit mit geschichtlichen Anekdoten begonnen. »Corvis Uhlfelds Tod«, »ein Gelehrter in seinem Studirzimmer«, »Christian VI., ein Todesurtheil unterschreibend«, waren sehr gute Costümbilder, etwa in der Art, wie sie Georg von Rosen damals in München malte. Eine Gruppe aus dem letzten Bilde wiederholte er in dem Gemälde »Weiber in der Kirche«, das wie ein früher Habermann aussieht — in der Farbe venezianisch, in der Tracht altdeutsch. Die Liebe zu den venezianischen Coloristen, für die er schon in der Pinakothek geschwärmt

hatte, veranlasste ihn zu einer Reise nach Italien. Er war 1879 in Rom und malte dort — unter dem Einfluss Tizians — einen Judaskuss, auch verschiedene Altartafeln für norwegische Kirchen: eine reuige Magdalena, eine Anbetung der Hirten und einen Christus in Emaus. Ein Bild »Siesta in Sora«, eine Gruppe prächtiger italienischer Arbeiter, führte ihn zur Behandlung des modernen Lebens. In seiner »Piazza Montenara« schuf er ein luftiges, lebensprühendes Bild aus dem römischen Strassenleben. Und seitdem er 1883 wieder in der Heimath sich niederliess, ist er ein stimmungsvoll zarter, moderner Landschafter geworden. Seine »Wäscherinnen« waren 1889 eines der besten Bilder der Münchener Ausstellung, glänzend in gesundheitstrotzender Farbe und greller Sonnengluth. In einem andern Bilde stellte er in eine nächtliche Landschaft Nymphen, die am Baume lehnten, von den Strahlen der Dämmerung leise umspielt. Doch in seinem »Waldsee« von 1891 erzielte er ohne solche mythologische Wesen eine noch bedeutendere Wirkung. Dieser stille Weiher, in den die Bäume so träumerisch herabhingen, war ein Zaubersee, der in seinen Bann zog und nicht wieder losliess, voll von ruhigen Harmonien und sanften Träumen.

Und diese feine Zartheit ist überhaupt der Charakter der norwegischen Landschaften. Dieselben eckigen, ungehobelten Gesellen, die in ihren Figurenbildern den Dingen mit so offenem Auge gegenüberstehen, zeigen in ihren Landschaften eine grosse Feinheit des Gefühls. Ihre Vorgänger hatten nur das romantisch Wilde oder meteorologisch Interessante der norwegischen Natur verherrlicht und noch vor ihren deutschen Collegen jene äusserliche Panoramamalerei in Flor gebracht, die damals Sonne, Mond und Sterne verpuffte, um das Interesse der Touristen zu erregen. Was sie anzog, war das Sonderbare der Ansichten, und was uns zu ihren Bildern zog, war das Interesse des Reise-Albums. All diese in blauen und rothen Farben schreienden Mitternachtssonnen, diese phantastischen Schönheiten der Lofoten, diese flammenden Turniere zwischen Sonnenuntergang und Morgenröthe frappirten nur als sonderbare Phänomene, die in einer unpersönlichen Sprache sehr exakt beschrieben waren. Die Landschafter ergänzten Bädeker und bestätigten Passarge. Sie regten zu Reisen nach Norwegen an. Im Uebrigen trugen ihre Werke den Stempel ordinärer Prosa, sie verblüfften, sie belehrten, aber hätten ohne das rein gegenständliche Interesse schwer bestehen können. Die Neueren — ebenso decent, wie die früheren knallig — entdeckten das Norwegen im



Thaulow: Thauwetter.

Werktagskleid, die Poesie des Winters und den Reiz des Frühlings. Norwegen ist für sie nicht mehr das Land der wildzerklüfteten Romantik, der vom Maschinisten effektvoll beleuchteten Alpengipfel, auch nicht das Land der Phänomene, wo die Natur nur im Pathos spricht, sondern das Land der Helligkeit, des Sonnenscheins, des Schnees und des Schweigens. Die norwegischen Landschaften kennzeichnen sich durch ihre merkwürdige, fast übertrieben scheinende Klarheit der Luft, die dünne, durchsichtige, lichtglänzende Atmosphäre, in der alle Farben wie im Festjubel glänzen. Das funkelt und blitzt in den grellsten Tönen, das Meer, die Häuser, die Schneefelder, die buntgekleideten Menschen, Alles ist Klarheit, Lichtaufzucken, Luftigkeit. Sie sind einfach, sehr einfach, man möchte sagen, dass die Maler eine jüngere Natur mit jungfräulicheren Augen betrachten. Jene Aeltern malten das Rauschen der Wasserfälle und die verheerende Macht der Elemente; die Natur dieser Neuern ist ebenso still wie einsam. Auf den dänischen Landschaften erscheint sie dem Menschen nahe, ihm freundlich. Sie gibt gleichsam ihre Hoheit auf, indem sie um die Wohnstätten der Menschen sich schmiegt und nur noch ihren Verkehr vermittelt. In Norwegen liegt Alles wie ausgestorben, in geisterhafter Ruhe da: eine weite,



Werenskiold: Norwegisches Bauernmädchen.

herbe, grosse Natur, in der alles Menschenwerk wie eine verlorene Ausnahme auftritt. Der Eine besingt die märchenhafte Pracht des Herbstes, wenn die gelben Blätter der zierlichen Birken funkeln wie Gold und ihre schlanken, weissen Stämme schimmern wie Silber. Der erzählt von einsamen Weihern, wo kein Boot die Wasserfläche furcht, kein Mensch sichtbar ist, kein Jodelruf erschallt, wo man nicht einmal einen Vogel erblickt, nicht einen Fisch, der über die Wasserfläche schnellte. Dort geht die Sonne unter, kalt und klar. Nicht den leisesten Purpurschimmer haucht ihr Scheiden über das Land. Dort ist's Winter. In einen grossen glitzernden Schneemantel hat er das Land gehüllt. Man fühlt, es ist sonnig und kalt dort oben, kalt bis auf die Knochen, selbst wenn das Meer noch so blau funkelt. Die Luft ist von eisiger Durchsichtigkeit, der Schnee von glitzernder Weisse. Und wenn es kein Zufall ist, dass die grössten Landschafter des Jahrhunderts Kinder der Grossstadt waren, so erklärt sich auch leicht, dass die feinsten Frühlingsbilder im winterlichen Norwegen gemalt werden. Je länger man den Frühling

entbehren muss, desto mehr weiss man ihn zu schätzen: jenen Frühling, der nicht ist wie der unsere, sondern kühler, schlichter, ohne Ueppigkeit und doch voller Duft, voll feuchter, fruchtbarer Wärme, voll spitzenhaft zarten, gelblichen Grüns, jenen Frühling, wie ihn nur Inseln kennen, wo die Frische des Meeres eine saftige, doch farblos bleichsüchtige Vegetation hervorruft.



Werenskiold: Bjornstjerne Bjornson.

Amandus Nilson, 1833 in Tidemands Geburtsort, Mandal, geboren, ist wohl der erste, der alle diese Feinheiten der norwegischen Natur entdeckte. Er bewegte sich, 1861 nach Düsseldorf gekommen, anfangs ganz in Gudes Bahnen. Aber als er 1868 nach Christiania zurückgekehrt war — wo damals neben ihm nur der frühverstorbene Johann Theodor Eckersberg arbeitete — änderte sich bald seine Art. Während die Düsseldorfer Norweger ihre Werke für den Kunsthandel zurichteten, liess Nilson die norwegische Natur einfach und unmittelbar auf sich wirken: in ihrer Armuth und Magerkeit, ihrer strengen, ernsten Melancholie. Anfangs glaubte er dem herrschenden Geschmack noch das Zugeständniss machen zu müssen, dass er seine Bilder »abrundete«, und nahm ihnen dadurch die Frische des ersten Wurfs. Aber seitdem er wagte, »die Skizze zu bewahren«, erkannten die Jüngern, dass in ihm ein Vorläufer zu verehren. Nilson ist der eigentlich autochthone norwegische Landschafter, der, ohne mit den Fontainebleauern in Berührung gekommen zu sein, doch als erster deren Principien im Norden zur Geltung brachte. Derb und gradaus malte er auf seinen Studienreisen durch Südnorwegen, wo er seine Kinderjahre verlebt hatte, dürftige Berge und einsame arme



Werenskiold: Illustration zu Asbjörnsens Erzählungen.

Häuser, Hügel mit einigen Tannen, die aus dem steinigen Boden hervordrängen. Im Gegensatz zu den kühl sachlich gesehenen, altmeisterlich gut gemalten, aber stimmungslos empfundenen Werken Gudes geht durch die Nilsons eine düstere, oft schwerfällige, aber kraftvolle Poesie. Er liebt die Lyrik der Oede. Eine melancholische Dämmerungsstimmung liegt über seinen kalten Schneelandschaften, über seinen Küsten, wo ermüdete Wellen sich zur Ruhe legen, über seinen schweigsamen, von keinen Menschenwohnungen belebten Strandpartien. Besonders gern malt er schwarze Herbstnächte, wenn die dunkeln Weiden schlafen und rauschende Wogen ihnen das Schlummerlied singen. Es webt in seinen Bildern die Leere einer erstorbenen Welt, die Naturliebe eines einsamen Menschen, der in Herbst und Nacht sich am wohlsten fühlt.

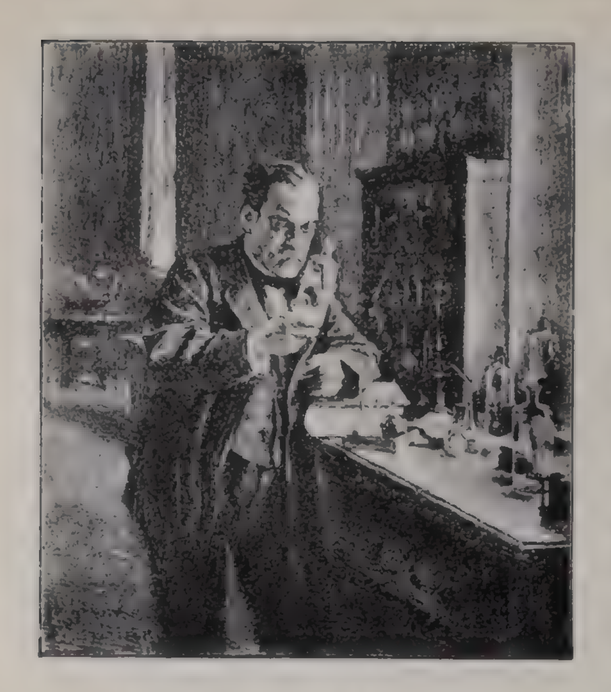
Fritz Thaulow, der liebenswürdige Blondkopf, dessen Porträt Carolus Duran malte, brachte noch die Finessen der französischen Technik hinzu. Seine Lieblingsstimmung ist das Glitzern des Schnees, die klare Winterluft, das Funkeln des Eises, und man beneidet ihn um die schönen Winkel, die er in der Umgebung Christianias fand. Kleine rothe Häuser, die tief im Schnee stecken, mit grossen leuchtenden Sonnenflecken darauf, ein reiner Himmel, wohl auch einmal eine kokett gekleidete Bäuerin, die in



Werenskiold: Illustration zu Asbjörnsens Erzählungen.

Stiefeln einherschreitet, die so riesig sind, dass sie einen eigenen Namen haben müssten; ein Fluss im Schnee oder Schnee und wieder Schnee — das sind die gewöhnlichen Bestandtheile von Thaulows Bildern. Wie trefflich ist dieser ewige Schnee gemalt. Wie blau und still ist die Luft, die darüber liegt; kein Wölkchen schwimmt im Azur des Himmels. Es spricht aus seinen Werken das Gefühl grenzenloser Einsamkeit, das den Hochgebirgswanderer im Winter bei allem Glanze des Schnees beschleicht. Er weckt Sehnsucht nach jenen einsamen Feldern des Nordens. Und obwohl er nie eigentlich »stimmungsvoll« ist! In München hing einmal eines seiner Bilder neben einem Schotten. Dort ein schwärmerisches tieftrunkenes Naturgefühl mit unverhalten glühender Lust und Gluth, mit Sinnlichkeit, Träumerei und Schwermuth; hier ein klarer, einsam friedlicher Sonnenschein auf freiem Plan: Ruhe, Gesundheit, Helläugigkeit, Kindlichkeit, Stille.

Wie Thaulow den Winter, weiss *Gerhard Munthe* die Süssigkeit des Frühlings, sein junges Grün, seine hervorkeimenden Blättchen in stimmungdurchwobener Naturmalerei zu schildern. Man sieht auf



Edelfelt: Pasteur im Laboratorium.

seinen Bildern nur Wiesen von weichem, frischen Grün, das zart im blassen Mittagslicht schimmert, grosse blüthenweisse Kirschbäume, hängende Buchen und grüne Bretterzäune, so grün, als seien sie mit Feuchtigkeit angestrichen. Hie und da blinkt ein stiller silbergrauer Weiher dazwischen auf oder blickt ein blutroth angestrichenes Holzhaus lustig herüber.

Dissen, der 1876 von Karlsruhe nach Norwegen zurückkehrte, wurde von Gude für die Malerei der Hochfelsen gewonnen. Er schwärmt für nackte, von dickem Nebel bedeckte Felsmassen, die sich in brauner Einförmigkeit hinlagern, für Gletscher und norwegische Wasserfälle. *Skramstadt,* der 1873 in Düsseldorf und München war, hat sich der Natur des Ostlandes zugewandt; liebt kalte Herbststimmungen, klingend klare Wintertage und weite, bis in die Wolken reichende Schneefelder. Für das nördliche Norwegen wurde *Gunnar Berg* als Maler, was Jonas Lie ihm in der Literatur war. Auf einer Bergspitze hoch in den Lofoten liegt sein Atelier, das nördlichste der Welt, mit gewaltigen Eisenklammern an den Fels gefestet. Hier malt Berg, ein echter Nachkomme des trotzigen Vikingergeschlechts, bei Frost und Regen seine frischen, kühn naturalistischen Bilder. Von Karl Edvard *Dircks* sind grelle Strandlandschaften, von *Eylof Soot* lichtdurchtränkte, Erdgeruch ausströmende Ackerfelder zu nennen. Der Thiermaler *Carl Uckermann,* der nach seinem Münchener Aufenthalt 1880 in Paris Schüler van Marckes wurde, pflanzt die guten Troyonschen Traditionen fort. *Harriet Backer* malte überzeugende Interieurbilder, — blonde bei Lampenlicht lesende Mädchen in blau angestrichenen Zimmern, — *Kitty Kielland,* des Dichters Schwester, liebt einsame Wälder, weisse rothgedeckte Häuschen und träumerische Bäume, die sich röthlich und bleichgrün schimmernd im durchsichtig



Edelfelt: Christus erscheint der Magdalena.

klaren Wasser stiller Weiher spiegeln.

Grosse Ruhe geht durch die Marinen von *Hansteen:* regnerische Morgenstimmungen am Fjord von Christiania. Grau ist das Meer, grau die Wogen, grau und bleischwer der Himmel, und all' diese grauen Töne verbinden mit der düstern Atmosphäre sich zu einer ernsten, tiefen Harmonie.

Aber Norwegen ist nicht nur das Land der Schneefelder, auch das Land der Märchen, der Riesen und Drachen, der Meernixen und der Töchter Oegirs. Auf diesem Boden der Sage steht *Erik Werenskiold,* der schöpferischste und poetischste der Norweger Künstler. Als Maler ging er nur langsam und bedächtig vorwärts. Auf die kleinen Genrescenen, die er in München unter Lindenschmit malte, folgten in Paris frische Freiluftbilder: »die Begegnung«, jene stimmungsvolle Sommerscene mit dem jungen Bauernburschen und dem Mädchen, die auf einer Wiese grüssend an einander vorbeigehen; »der verlorene Sohn«, der zerlumpt und verkommen auf einer Bank im väterlichen Garten sitzt. Auf der Münchener Ausstellung 1890 war eine »Abendstimmung«, schlicht aber tief poetisch, malerisch nur wirksam durch die grossen Gegensätze der breiten grünen Ebene und des klaren Aethers. Kinder gehen auf der Wiese, eine einsame Hütte liegt im Mittelgrunde. Ein zweites, heute in der Nationalgalerie in Christiania befindliches Bild schilderte mit eigenthümlich

tiefer Treue und Ernsthaftigkeit ein Bauernbegräbniss: Auf einem gras- und krautüberwachsenen, alles Schmuckes baaren Kirchhof, über dessen Mauer der Blick auf Baumkronen und weites, grünendes Gelände fiel, standen hemdärmelig einige Bauern, Hacke und Schaufel in der Hand, mit denen sie soeben ein Grab geschlossen. Ein junger Mann, ohne besondere Amtstracht, las ein Gebet vor. Keinerlei Erregung, kein Ton des Schmerzes ward laut. Die grossen robusten Gestalten haben gethan, was Christenpflicht fordert, nun geht jeder wieder an die gewohnte Arbeit. Eine stille, warme Sommerluft zitterte über die Hügel und lag kosend auf der stillen Gemeinde. Nebenbei ist Werenskiold ein vorzüglicher Porträtmaler, und seine Bildnisse Kitty Kiellands, des Musikers Edvard Krieg und des Dichters Björnson gehören in ihrer schlichten Einfachheit zu den besten der norwegischen Kunst. Das Björnsons war vielleicht ein wenig forcirt oder zeigte wenigstens nur die eine Seite von Björnsons Individualität: den grossen Agitator, den Volkstribun, dessen Namensnennung — nach Brandes — das Aufhissen der norwegischen Nationalflagge bedeutet. Man fand in diesen harten Augen, diesen geschlossenen Lippen, dieser kühnen, concentrirten Energie nicht den zarten sensitiven Poeten, den edlen, warmherzigen Freund. Doch das alles sind auch nicht die Werke, die Werenskiolds ganze Bedeutung zeigen. Völlig er selbst ist er nur mit dem Bleistift in der Hand. Die Märchen von Andersen, die Erzählungen von Chr. Asbjörnsen und Jorgen Moe, die von Gyldendalsk in Christiania mit Zeichnungen von Werenskiold veröffentlicht wurden, enthalten das Beste, was die Illustration in Norwegen leistete — Blätter, die in ihrer bizarren Verbindung von Elfenphantastik und Bauernhumor ganz wunderbar den Ton des nordischen Märchens treffen. Werenskiold macht glauben, was er will. Man möchte meinen, dass in ihm selbst die naive Seele der alten Zeiten lebe, mit solch überzeugender Naivetät hat er dem Unmöglichen und Unsichtbaren den Ausdruck der Wahrscheinlichkeit gegeben. Feen und Ungeheuer, er hat sie durch die Steppen und Haiden wallen, Riesen und verzauberte Prinzessinnen, er hat sie hausen sehen auf ihren uralten Burgen. Die Wirklichkeit und das Traumleben, er beherrscht beide gleichmässig, so dass er mit Zauberkraft in seine magischen Kreise zieht. Schwarz und weiss genügt ihm, das Licht alle seine Geheimnisse sagen zu lassen. Das Innere der Bauernhütten wie die grosse freie Natur, sie sind in wenigen Strichen mit der ganzen Kraft des Realismus gegeben, und

doch ist Alles in eine schummerige Traumatmosphäre gehüllt, aus der das Uebernatürliche von selbst emporspriesst. Dieses einsame zerfallene Haus, man ahnt schon, dass drinnen merkwürdige Dinge geschehen. Dieser Hügel über dem Fjord, wo die drei Königstöchter sitzen und träumen — es ist Norwegen, aber zugleich das Land der Feen. Diese Birkenwäldchen mit ihren schimmernden Aesten — auf jeder norwegischen Landschaft finden sie sich, aber in Werenskiolds Zeichnungen gleichen sie Zauberhainen, in denen silberne Bäumchen goldene Blätter tragen. Ebenso phantastisch wie intim, weiss er alle Seiten der Legende zu packen, ihre Komik und ihre Schrecken, ihr kindliches Lachen und ihre jungfräuliche Grazie, das Drollige der Gnomen, wie die Bestialität dreiköpfiger Riesen, das urweltlich Phantastische sagenhafter Thiere, die in öden Felsenwüsten hausen, das elfenhaft Zarte der Wesen, die strömend sich im Dunstkreis rings verbreiten.

Die finländische Kunst ist mehr ein Annex der schwedischen und von derselben französischen Erziehung. Ihr Hauptrepräsentant ist *Edelfelt,* keine ungestüme Kraftnatur, sondern ein eleganter, vielseitiger Maler, der die gesunde Naturfrische des skandinavischen Auges mit dem koketten Chic von Paris, die malerische Feinfühligkeit der Franzosen mit jenem Hauch unwiderstehlicher Jugendfrische vereint, wie sie nur unverbrauchten Völkern eigen. Das Werk, das ihn zuerst bekannt machte, war ein Porträt Pasteurs, den er in seinem Laboratorium, bei der Untersuchung eines Präparates, malte. In den »Weibern am Kirchhof« gab er ein niedliches Stück finischen Volkslebens. In den »badenden Buben« malte er wie Zorn den Wellenschlag — die untergehende Sonne, die ihre letzten Strahlen über ein schlafendes Gewässer warf und kosend elastische junge Körper umspielte. Seine »Waschküche« — eine Harmonie gelb in weiss — gehörte 1893 zu den Perlen der Münchener Ausstellung, und in der »Magdalena zu Füssen Jesu« hatte er, der von Uhde ausgegebenen Parole folgend, den Stoff wie eine finische Legende behandelt. Christus stand in einer nordischen Landschaft; zu seinen Füssen kniete nicht die grosse Courtisane des Evangeliums, sondern eine arme Bäuerin in jener schweren, nonnenhaften Volkstracht, die in den russischen Ostseeprovinzen getragen wird: Finland gehört ja zum Zaarenreich.



XLIII.

Russland.

(Unter Mitwirkung von Alexander Benois-Petersburg.)

IM Volksmunde der Russen lebt ein seltsames Märchen: mehr orientalischer als slavischer Färbung und wohl von den Mongolen aus der Wüste des Hochlandes in die Steppen der Niederung mitgebracht. In diesen Steppen, erzählt das Märchen, hebt irgendwo — wer weiss wo? — eine Wunderblume ihre żarte Blüthe, ewig grün, unsterblich, allen Gesetzen des Wachsens und Welkens entrückt. So lang es auf Erden blüht und sprosst, kann man sie nicht gewahren; denn das Riedgras und die Steppenblumen heben ihre Häupter höher und verdecken dem Blick das zarte Kräutlein. Aber wer zu trauriger Herbstzeit über die kahle Steppe geht, dem wird die ewig grüne Blume sichtbar, und dann weist ihm schon von ferne der Duft, dass es die Wunderblume ist, die er gesehen. Eigenartig ist dieser Duft und unsäglich süss und herrlich; es gibt nichts Aehnliches auf Erden, geschweige ein Gleiches. Und wer ihn eingesaugt, dem ist die ganze Welt verwandelt. Er versteht Alles, Alles; was stumm ist, redet zu ihm, und was Sprache hat, kann ihm nicht lügen. Aus dem Schall heuchlerischen Wortes liest er die tiefst geheimen Gedanken; Thier und Baum und Fels reden ihm in verständlichen Zügen, er lauscht in die Natur hinein und vernimmt, wie sie athmet und webt und schafft; er hört das Lied, das kreisend Nachts die Sterne singen. Traurig ist Jeder geworden, der diesen Duft getrunken; traurig ist Jeder darüber geworden, denn — sagen die armen Leute in der grossen Ebene — es ist kein fröhliches Lied, welches das All durchbebt . . .

Aber die grossen russischen Schriftsteller wanderten, wenn es Herbst geworden, gleichwohl hinaus und suchten nach der Wunderblume und fanden sie. Und verstanden das Lied und wurden weise und mild und erbarmend. Der »Schmerz der Creatur« durchzitterte sie.



Borowikowsky: Kaiserin Katharina II. im Park von Zarskoe Selo.

Unter dem Zeichen des Pessimismus schlug das mystische gläubige Russland zum erstenmal eine originale grandiose Note im Seelenconcert der Völker an. Die französischen Naturalisten wollten »menschliche Documente« schaffen. Ihr Ziel war die objektive Darstellung der nackten Natur. Jeder einzelne Mensch, lehrten sie, sei ein Stoff, der, in Berührung mit andern gebracht, bestimmte Verbindungen eingehe, deren Wesen der Dichter als Mann der Wissenschaft zu schildern habe. Unter den Händen der Russen feierte die menschliche Seele, die lebendige, leidende, menschliche Seele nach langer Abtödtung ihre Renaissance. Die eintönige Trostlosigkeit der braunen, unter grauem Himmel begrabenen Steppen, das jammervolle Dasein des Menschen in einem Lande, über dessen Geistesleben wie ein trüber Schleier Sibirien schwebt, führte zu einem unendlichen Mitleid mit der menschlichen Creatur. Die Welt hörte noch nie so klagend sympathische, schmerzlich resignirte, tiefe und zarte Töne, als sie Turgeniew, Dostojewski, Tolstoi für ihre niedern Helden hatten: »arme Leute, todte Seelen, Idioten, Erniedrigte und Gezeichnete, Besessene«.

Hat auch von den Malern einer das Lied vernommen? Man sehnt sich heute so glühend nach seelischer Unabgenutztheit, nach

Freiheit von Schulformeln und jugendlicher Innigkeit. Man möchte eine naive Erscheinung, eine Naturkunst, geboren in einem Lande ohne Museen, unter einfachen Leuten, man möchte Bilder, wie man sie noch gar nirgends gesehen hat, möchte einen Strom frischer Luft fühlen, einen neuen Geschmack haben. Die russischen Schriftsteller sind in jedem Blutstropfen Russen. Nirgends erscheint das Band zwischen dem geschriebenen Wort und den geheimsten Schmerzen der Nation so eng geknüpft. Sie fühlen mit ihrem Volke auf's Unmittelbarste, sein Pulsschlag ist auch der ihre. Alles ist durchdrungen vom Erdgeruch der heimathlichen Scholle, vom Safte volksthümlichen Lebens. Ihr Natursinn schmiegt so eng dem geheimnissvollen Weben der Elemente sich an, die Atmosphäre ist so gefüllt und gespannt von Kundgebungen eines eigenartigen Seelenlebens, dass man gerade in Russland auch eine Kunst von starrstem Nationalitätsgefühl erwarten möchte, eine Kunst, die ebenfalls die zuckenden Nervenfasern ihres Volkes blossdeckt; in der lautes Schluchzen mit Hohngelächter, heiteres Lachen mit dumpfem Grabesgeläute, fieberhafte, ungezügelte Wildheit mit schwermüthiger Entsagung, brenzlicher Schnapsgeruch mit gläubigem Mysticismus sich eint. Man träumt von seltsamen Dingen: von Heiligenbildern und Knuten, von öden Steppen, klagenden Zigeunerliedern und düstern Kiefernwäldern, von Mond und Nebel, Tod und Grab und Gram und Sehnsucht, von trockener Julisonne und starrenden Eismeeren, von Menschen, deren Tage in nutzlosem Einerlei vorüberziehen, dumpfen, gebrochenen, verschlafenen Existenzen, die ohne Wünsche und ohne Bedürfnisse entstehen und vergehen, wie Grashalme am Wege, von Niemand beachtet, von Niemand beklagt — von kühnen Feuergeistern, die in religiösem Stumpfsinn vor Heiligenbildern verhungern — hochgeborenen Aristokraten, die Habe und Titel von sich werfen, um arbeitend im Schweisse des Angesichts die verlorene Seelenruhe zu finden — von Kosaken, die auf feurigen Rossen über unendliche sonnige Wiesenflächen sprengen, und Bauernkindern, die, um glimmende Feuer gelagert, sich Spukgeschichten erzählen.

Aber die Kunst hat mit schwereren Vorbedingungen als die Literatur zu rechnen. Auch den Werken der russischen Schriftsteller fehlt die abgeschlossene Form des Kunstwerks. Tolstoi und Dostojewski stehen dem Tintenfasse nicht näher, als jeder andere gebildete Mensch, der seine Gedanken klar ausdrücken kann. Was sie auszeichnet, ist keine Fertigkeit, sondern ihre Natürlichkeit und Ein-



Kiprensky: Husarenhauptmann Dawydow.

fachheit, die so sehr die Unmittelbarkeit des Empfängnisses, das Frische, Lebensvolle des ersten Wurfes wahrt, dass man kaum noch an die literarische Hervorbringung denkt. Ein französischer Schriftsteller würde die Schale ganz anders glätten, dafür aber auch den Kern weniger süss und schmackhaft gemacht, den Gedanken selbst ihre Elementarkraft genommen haben. In der K u n s t wird der Geist nicht eher mündig, bevor auch der Körper erwachsen; Denken und Fühlen nicht eher bewusst, bevor es in sinnliche, klare Formen gebracht ist. Erst die errungene technische Meisterschaft führt zur Ausprägung der seelischen Eigenart. Und in dieses verfeinerte ästhetische Stadium ist die russische Malerei noch nicht definitiv getreten. Eingeklemmt zwischen Civilisation und Barbarei schwankt sie zwischen blinder Nachäffung fremder Muster und ungelenker, derb hilfloser Schöpfung aus eigenem Gefühl heraus. Die Einen haben fleissig gelernt bei auswärtigen Meistern, aber über der fremden Weise auch den eigenen Geist vergessen; sie verbergen, indem sie ängstlich der akademischen Schablone folgen, geflissentlich jede persönliche Note. Bei den Andern merkt man, dass sie Etwas auf der Zunge hätten, eigene Gefühle und eigene Wünsche, die besondern Heimlichkeiten dieser seltsamen Race; aber sie können es nicht gestalten, quälen sich und stottern blos hilflos herum in einer ungewohnten widerspenstigen Sprache. Trotzdem lieferte Russland zur all-

gemeinen Entwicklung seit 100 Jahren eine achtenswerthe Summe künstlerischer Kraft. Während die ältere Zeit nur flache Eindrücke fremden Stils in sich aufnahm, ist man jetzt schon mehr im Stande Eigenes daraus zu machen. Unter den Entdeckern und Neubildnern der europäischen Kunst findet sich kein russischer Name, aber gewöhnlich ist einer mit im Gefolge der Landgewinner. Namentlich in den alljährlichen Wanderausstellungen häufen sich die Bilder, die wie Botschaften eines nahen russischen Kunstfrühlings wirken. Von unselbständigen, nachempfundenen Werken erhebt sich die Malerei zu nationaler barbarischer Kraft, der jede Zucht des Geschmackes noch fehlt, von dieser schlechten Originalität zu einzelnen vornehm feinen und gemessenen Leistungen, in denen zugleich zitternd die Seele des Volkes lebt — das ist etwa die Entwicklung, die im 19. Jahrhundert durchlaufen wurde.

Was vor 1700 in Russland entstand, ist allein für die Forschungen des Byzantinisten von Werth. Die Verbindung des Zarenreiches mit dem Westen datirt erst seit Peter dem Grossen. Dieser bedurfte für seine in europäischem Stil errichteten Paläste auch europäische Bilder — Plafonds und Wandmalereien — und berief zu ihrer Anfertigung eine Anzahl mittelmässiger Maler aus dem Ausland, die in handwerklicher Weise die von Lebrun erfundenen höfischen Allegorien für russische Zwecke zustutzten. Als Porträtmaler wurden Dannhauer, Grooth, der ältere Lampi, dann Toqué, Rotari und Andere am Petersburger Hofe beschäftigt. Für das Emporkommen einer »national-russischen Kunst« war ihr Auftreten selbstverständlich belanglos. Der asiatische Koloss erhielt nur eine oberflächliche, westeuropäische Tünche. Aber die Barbaren bekamen doch Lust an Bildern, an Luxus, Eleganz und Verfeinerung. Die Aufträge häuften sich. Namentlich bei der märchenhaften Pracht, die unter Elisabeth den Hof und die Aristokratie überschwemmte, waren ganze Regimenter von Künstlern nöthig. Nachfrage erzeugt Angebot. Und so tauchen zwischen den fremden bald auch einheimische Kräfte auf, die sich zum Theil neben ihren französischen Genossen gut behaupten. Besonders *Lewitzky*, der erste bemerkenswerthe Maler des Reussenreiches, kann zu den besten Porträtisten des 18. Jahrhunderts gezählt werden. Er steht als Colorist und Charakteristiker nicht auf gleicher Stufe mit Reynolds, Gainsborough oder Graff, aber man kann seine Bildnisse leicht mit solchen der Frau Vigée Lebrun oder Rafael Mengs' verwechseln. *Rokotow*, sein Zeitgenosse, ist trockener und weniger



Orlowsky: Kosakenbiwak.

lebensfrisch. Von *Borowikowsky,* seinem Schüler, fällt in der Petersburger Eremitage besonders das schöne Porträt Katharinas II. auf, das die Kaiserin in einfacher Haustracht, den Park von Zarskoe Selo durcheilend, von ihrem Lieblingshund begleitet, darstellt. Seine Kirchenbilder sind wie durchgängig die des 18. Jahrhunderts jedes religiösen Gefühles baar, aber schwungvoll in den Linien, decorativ wirksam und von grossem Farbengeschmack.

Alle Drei hatten sich noch in altmeisterlichem Sinne gebildet durch den blossen Umgang mit den ausländischen Meistern, die sie in ihrer Umgebung arbeiten sahen. 1757, noch während der Regierung der Kaiserin Elisabeth, machte Russland einen weiteren Schritt in der Kunstpflege vorwärts: die Petersburger Akademie der Künste ward gegründet. Dabei verfuhr man — es war die Zeit, als Rousseaus Emile die Köpfe verwirrte — nach sehr originellem Programm. Den Grundstock der Akademie bildete eine Kleinkinderanstalt. Knaben von drei bis fünf Jahren wurden aufgenommen oder aus dem Findel-

haus übergeführt. Nachdem sie den elementaren Unterricht genossen, traten sie, elf bis dreizehn Jahre alt, in die höhere Schule ein. Da wurden sie sechs Jahre lang zu Künstlern gedrillt und endlich in's Ausland geschickt, wo Mengs und David im Zenith ihres Ruhmes standen. In Petersburg waren die jungen Russen mit der Knute gezwungen worden, sich in orientalischen Ehrenbezeugungen vor Poussin und den Bolognesen zu verneigen. In Rom angekommen, übertrugen sie ihre sklavische Ehrerbietung auf die beiden jüngeren Malerfürsten. So hielt der Mengs-David'sche Classicismus — stilvolle Langeweile und eiskalte Steifheit — auch in Russland seinen Einzug. Fix und fertig, wie eine neue Minerva, mit Diplomen bewaffnet und in akademischer Uniform, steigt die russische Kunst zur Erde. Man gab sich gegenseitig den Titel eines russischen Poussin, Carracci, Rafael und — was für das Höchste galt — Guido Reni; malte Jupiter, Achilles, Odysseus, Herakles, Sokrates, Priamus — wächserne mit Titusperrücken und gelbblauen Togen versehene Puppen, die sich majestätisch in hungrigen Valencienneslandschaften bewegen. Alle diese Erzeugnisse der *Egorow, Ugrümow* und *Andreas Iwanow,* die zu Lebzeiten gefeierte Künstler waren — blicken heute traurig und dumm von den Wänden der Eremitage herab, gleich abgemagerten und reducirten Helden des Cornelius. Sie waren sämmtlich nüchterne, steifleinene Gesellen, die mit griechischen und römischen Namen erschrecklichen Missbrauch trieben und in die heitere antike Welt mit stumpfen Mongolenaugen hineinglotzten. Nur Graf *Theodor Tolstoi,* der Medailleur und Bildhauer, bezeichnet in der Wüste des russischen Classicismus eine ähnliche Oase wie in Frankreich Prudhon. Seine Illustrationen zu der von Bogdanowitsch besorgten Uebersetzung des Psychemärchens nehmen an Grazie, Anmuth und aristokratischer Eleganz gleich die erste Stelle nach Prudhons Zeichnungen ein. Er kümmerte sich nicht um akademische Formeln, imitirte nicht, sondern fühlte griechisch; frisch und zart, nicht steif formalistisch sind seine Compositionen. Als echter Maler der Epoche lebt lediglich *Orest Kiprensky* fort, ein farbenfreudiges, naives Künstlergemüth, das nicht an Rafael, Poussin und Mengs, sondern an Rubens und van Dyck sich begeisterte. Wenn man in der russischen Abtheilung der Eremitage auf Kiprenskys Porträt seines Vaters stösst, — einen alten aufgedunsenen, rothbackigen Herrn mit glotzenden Augen, der im Pelz, einen Stab in der Hand, breitbeinig dasteht — glaubt man einen Rubens mitten unter graulangweiligen Classicisten



Wenezianow: Die Tenne.

zu entdecken. Fast alle seine Werke sind von ungemein breiter Mache, prächtig saftigem Ton, kühner Zeichnung und erstaunlicher Charakteristik. Sehr schön ist in den Florentiner Uffizien sein Selbstbildniss, ein Meisterwerk von energischer Auffassung und ganz altmeisterlichem Colorit; in der Petersburger Eremitage sein Porträt des Husarenhauptmanns Dawydow, des berühmten Militärschriftstellers und Dichters, der 1814 als Husarenoberst unter Blücher eine so wichtige Rolle im französischen Kriege spielte.

Die Napoleonischen Kriegszüge — sie bedeuten die Anfänge des Realismus, für Deutschland wie für Frankreich und Russland, und was in Paris Gros, in München Albrecht Adam heisst, nennt sich in Russland *Orlowsky*. Auch er — in Polen geboren, aber in Russland zeitlebens thätig — war wie Adam eine knorrige Landsknechtsnatur, hatte als Knabe die buntfarbigen Defiléen der Kriegstruppen gesehen, als junger Mann selbst sich an manchem Scharmützel betheiligt. In die Heimath zurückgekehrt, malte er mit Verve, was er draussen im



Karl Brulow.

Felde erlebt. Die Petersburger Aesthetiker nahmen ihn halb widerwillig hin, indem sie ihm aus dem grossen Kunstarchiv einen für damals nicht hohen Titel, den des russischen Wouverman beilegten.

Und nachdem man einen Wouverman hatte, bekam man auch bald einen Teniers. *Wenezianow* hat für Russland dieselbe Bedeutung wie für Deutschland der alte Bürkel. 1779 geboren, lebte er zu einer Zeit, da das »Genre« als die niedrigste Kunstgattung galt und es überaus leicht war, sich gleich neben Poussin und Rafael eingereiht zu sehen — man brauchte nur ein paar Jahre gehörig nach Gips zu zeichnen und die alten Bilder möglichst wortgetreu zu wiederholen. Trotzdem legte Wenezianow, unbekümmert um alle Paragraphen der herrschenden Aesthetik, sich mit voller Liebe, mit dem eifrigsten Streben nach Wahrheit auf die Schilderung des Bauernlebens — in einer Epoche, da in Russland der Bauer wie ein Vieh verkauft wurde und, ein schmutziger, ungeschlachter, armer Gesell, nicht einmal eine malerische Tracht sein eigen nannte. Dieses schroffe Auftreten macht Wenezianow zu einer sehr merkwürdigen Persönlichkeit, zum eigentlichen Vater der russischen Malerei. Und empfing er auch durch englische Kupferstiche seine Anregung, so ist desto mehr zu bewundern, dass er nicht in's Anekdotische, Erzählende verfiel, sondern nach schlichtester Wiedergabe des Gesehenen strebte. Seine Bilder sind von kühler phlegmatischer Färbung; nicht die Lebendigkeit der alten Holländer, sondern Debucourts oder Boillys Kälte ging in sie über. Gleichwohl erfreuen sie durch die liebevolle Behandlung, eine zuweilen sehr feine Beobachtung und besonders durch den heiligen Ernst, mit dem sie einer Generation von Eklektikern die Lehre verkündeten: in der Natur, in der Wahrheit allein liege das Heil des Künstlers. Zu gleicher Zeit befreite sich Sylvester Stschedrin, ein kräftiger, temperamentvoller Maler, von der conventionellen Poussinlandschaft — der Realismus schlug verstohlen die Augen auf, eine russische Nationalschule war in Gähr-



Brülow: Der Untergang von Pompeji.

ung, das Reussenreich, das schwerfällige, träge Trampelthier, begann sich zu rühren.

Doch auch die Phase der Historienmalerei musste überwunden werden. Wie in Deutschland die gesunde Kunst der Peter Hess und Heinrich Bürkel zunächst für lange Zeit in Schatten gestellt wurde durch das gleissende Theaterpathos Pilotys, so zog in Russland seit 1834 die Periode der Meiningerei, die Aera der grossen historischen Maschinen herauf.

Schon seit mehreren Jahren waren Gerüchte aus Rom gekommen: *Karl Brülow,* der geniale Jüngling, von dem man schon manch herrliche »coloristische Offenbarung« gesehen, habe ein Bild vollendet, das ganz Italien in Aufruhr bringe. Und darin lag keine Uebertreibung. In der ganzen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts ist kaum ein gleich betäubender Erfolg zu verzeichnen, als er Brülows Bilde »die letzten Tage von Pompeji« zu Theil ward. Allein aus der Unzahl von Lobgesängen, die in italienischen Journalen erschienen, liessen umfangreiche Bände sich zusammenstellen. Den römischen Kritikern schien es noch zu wenig, den jungen Russen mit Michelangelo und Rafael zu vergleichen. Man nahm vor ihm, wie einst in Paris vor Guérin, ehrfürchtig den Hut ab; er wurde ohne Pass über die Grenzen der Staaten gelassen, denn selbst zu den Zollbeamten war sein Ruhm gedrungen. Erschien er im Theater, so erhob sich das Publikum von den Sitzen, den Maestro zu begrüssen; eine dichte Menge stand fortwährend an der Thür seines Hauses oder folgte ihm auf jedem Schritt, um sich an der Betrachtung des genialen Mannes zu laben. Walter Scott, damals der gelesenste Abgott der Russen, hatte im Atelier des Malers eine Stunde lang gesessen, das Werk ohne ein Wort zu sagen mit tiefster Sammlung bewundert und schliesslich die Aeusserung gethan: Brülow habe kein Bild, sondern eine Epopöe geschaffen. Selbst Cammuccini, der spöttische, hochmüthige David der Italiener, nannte Brülow einen Coloss.

Endlich kam das Bild, nachdem es auf diese Weise europäischen Ruhm geerntet, nach Russland. Das Publikum war durch die Berichte der Zeitungen und die Erzählungen der Reisenden auf's Höchste erregt. Schon der Enthusiasmus der Italiener, die noch immer als einziges gottbegnadetes Kunstvolk galten, machte von vornherein jede Kritik verstummen. Man strömte in Massen nach der Akademie, wo das Meisterwerk ausgestellt war, mit dem festen Entschluss, nur zu bewundern, und wurde auch nicht im Geringsten enttäuscht.

Eine kolossale Leinwand mit stürzenden Häusern und wimmelnden, überlebensgrossen Figuren, ein buntes leuchtendes Farbenchaos, worin »das Feuer des Vesuvs mit dem Glanze des Blitzes vom Himmel geraubt zu sein schien«, musste einen erschütternden Eindruck auf Leute machen, die bisher nur an dunklen todten Compositionen sich erfreuen konnten. Brülow, hiess es, habe Michelangelo und Rafael übertroffen; er allein habe verstanden, das gräulich Tragische mit edelster Schönheit zu vereinen. Solche Reden wurden nicht nur von kleinen Feuilletonisten gehalten: die grössten Genien Russlands suchten, nachdem Scott das Beispiel gegeben, sich im Brülowcultus zu überbieten. Gogol spendete in einem Aufsatz unbemessenes Lob, Puschkin wälzte sich vor dem Maler auf den Knieen, um eine Skizze von ihm zu erbetteln; Shukowsky verbrachte ganze Tage in Brülows Atelier und nannte dessen religiöse Bilder »von Gott inspirirte Visionen«.

Heute ist dieser Enthusiasmus so schwer verständlich, als die Begeisterung, die gleichzeitig den Werken des Delaroche, Wappers und Gallait zu Theil ward. Gewiss hat Brülows »Pompeji« in der russischen Kunst kulturgeschichtliche Bedeutung. Gerade weil es in die Eintönigkeit des Classicismus wie eine grelle Fanfare hereinschmetterte, erweckte es den Sinn für Farbe und lenkte die bis dahin schlummernde Aufmerksamkeit des russischen Publikums auf die vaterländische Malerei. Das Kunstinteresse erstarkte; mit jedem Jahre wuchs die Zahl der Ausstellungsbesucher; man verfolgte mit Spannung die Thätigkeit der einheimischen Maler.

Doch das gibt für die kunstgeschichtliche Beurtheilung keinen Massstab. Brülows Bild war ein zahmes Compromisswerk zwischen Classicismus und Romantismus. Man erhielt scheinbar etwas Neues ohne doch seinen Geschmack verändern zu müssen — und gerade das machte den Maler — wie gleichzeitig Delaroche, zum Liebling der Alten und Abgott der Jungen. Statt der abscheulichen gemeinen Wirklichkeit, statt unscheinbarer Menschen, wie sie Wenezianow gemalt hatte, sah man eine hübsche Theaterdekoration mit niedlich posirenden Idealfiguren. Der Typus der Classicisten war zwar etwas geändert: an die Stelle der Antinous- und Laokoonköpfe war ein Gemisch Domenichinos und der Niobe getreten — aber das schöne hohe Ideal, das mit gelbweissen und braunrothen Wachsfiguren sein Wesen trieb und sie in kunstvolle Theaterposen setzte, blieb doch noch immer in Ehren. Die mehr als mittelmässige Oper von Paccini »L'ultimo

giorno di Pompeji« hatte dem Maler die erste Idee zu seinem Bilde gegeben. Und Compromiss war Brülows ganze weitere Thätigkeit. Als er aus Italien in's Vaterland zurückkehrte, herrschte die Ansicht, sein Bestes sei noch zu erwarten; man hoffte, er würde etwas Grandioses und Geniales leisten, war überzeugt, ein Weltgenie zu besitzen, von dem jeder Pinselstrich eine aesthetische Offenbarung sein werde — man irrte sich: so mangelhaft, wie es war, bleibt »Pompeji« das Hauptwerk des Malers. Was er später schuf, waren entweder banale italienische Scenen, die kaum mit Riedel einen Vergleich dulden, oder Kirchenbilder wie die Himmelfahrt Mariae und die Kreuzigung, die einem Bolognesen dritten Ranges gehören könnten. Alles ist correct und verständig, wohlgemeint und klug erdacht, aber ohne Leben und langweilig. Kurz nach seiner Ankunft in Petersburg begann er das colossale Bild »die Vertheidigung Pskows«, in dem er sich selbst übertreffen wollte. Mehr als zehn Jahre arbeitete er daran, aber das Ergebniss war ebenfalls eine schlecht gemalte, im Bramarbasstil Horace Vernets gehaltene patriotische Theaterscene. Nur einige energische Porträts und anspruchslose Aquarelle haben seinen historischen Flitterkram überlebt.

Desto nachhaltiger und verhängnissvoller war der Einfluss, den er auf die gleichzeitige russische Kunst übte. Der Weihrauch, der dem Malerkönig gestreut ward, stieg auch den Andern zu Kopf. Brülow zu sein, Brülow nahezukommen — denn ihn zu übertreffen, schien unmöglich — ward ihrer Aller Devise. Wer gedachte noch der Orlowsky und Wenezianow! Was für Zwerge waren solch bescheidene Nachfolger der alten Holländer, gegenüber dem Coloss, der mit einem Rucke auf den höchsten Gipfel des Parnass sich emporschwang. Ueberall herrscht fortan ein Suchen nach effektvoller Beleuchtung und unmöglichen Posen. Colossale Maschinen überschwemmen die Ausstellungen. Die verschiedensten Episoden aus dem Alterthum, dem Mittelalter und der Bibel, seltener aus der russischen Geschichte, wurden herangezogen und alle mit derselben Oberflächlichkeit, demselben Farbengeschrei und Pseudo-Idealismus illustrirt. Von der Akademie und dem Kaiser, der gleich Ludwig I. und Friedrich Wilhelm IV. eine »grosse Kunst« wünschte, durch Ankäufe aufgemuntert, von der Menge mit jubelndem Applaus begrüsst, schossen die Historienmaler in immer dichteren Reihen aus dem Boden. *Bassin, Schamschin, Kapkow,* später *Flawitzky* und *Moller* waren vielfach angestaunte Grössen — lauter Nullen, die zusammenaddirt



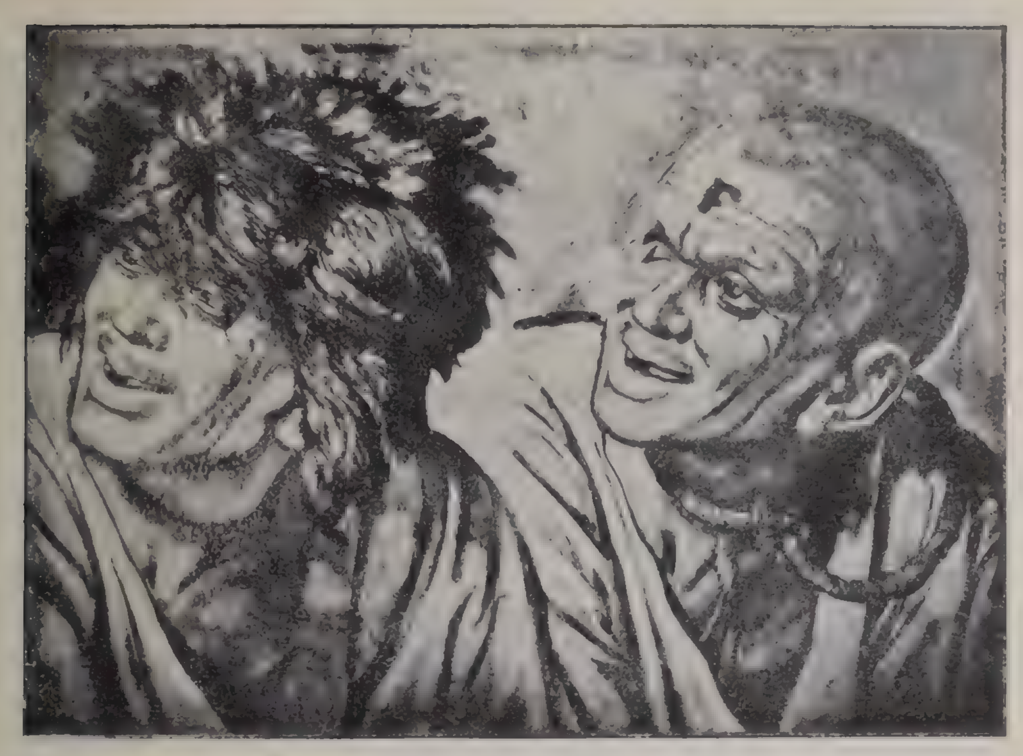
Iwanow: Die Erscheinung des Messias im Volke.

immer noch nicht so vielen Stoff ergeben würden, als zur Charakteristik einer einzigen Persönlichkeit erforderlich ist. *Hendrik Siemiradzky*, einer der talentvollsten, warf sich auf panorama-artige Schilderungen des Griechen- und Römerthums oder verdarb seine geschmackvollen, sonnigen Landschaften durch puppenhaft leblose Staffage. *Bruni*, der gewöhnlich in einem Athem mit Brülow genannt wird, wurde der russische Hippolyte Flandrin. Er lieferte Kirchenbilder, u. a. die Plafonds der Isaakskathedrale in Petersburg, und fügte darin der puristischen Linie Overbecks, dem kalten Michelangelothum des Cornelius etwas Warmes, Pikantes, eine gewisse neufranzösische Eleganz zu. *Neff*, der nach Brülow für den grössten Coloristen gehalten wurde, malte mit entnervender Süsslichkeit spröde Nymphen und fromme Heilige, die noch heute nichts von ihrer candirten Farbenfrische verloren haben. Jeder weckt gleich eine Erinnerung, man erräth sofort seine Herkunft und braucht blos seinen Namen in die fertigen Rubriken einzutragen. Alles trägt den Stempel der in Italien, Frankreich und Deutschland herrschenden Geschmacksrichtung. Erst als Russland zum Bewusstsein kam, dass Brülow kein Coloss und »Pompeji« kein Poem, sondern nur eine effektvolle Opern

apotheose mit blutlosen Wachsfiguren gewesen, konnte die Malerei wieder aufathmen.

Zunächst wurde auf dem Gebiete der »grossen Kunst« Bresche geschlagen durch einige Maler, die etwa mit den englischen Praerafaeliten parallel gehen. Der merkwürdige, durch die Publication des Berliner Archäologischen Instituts auch in Deutschland bekannt gewordene *Alexander Iwanow* hatte schon 1833 den Gedanken gefasst, »die erste Erscheinung des Messias im Volke« darzustellen. Damals war er ein fleissiger, gewissenhafter, junger Mensch, der den akademischen Lehren demüthig folgte und kaum an etwas Anderes als an ein Historienbild im Stile der Bruni und Brülow dachte. Aber um weiter auf diesem bequemen und glatten Wege zu bleiben, dazu besass er eine zu grosse Seele, eine zu ernste Idee von der Aufgabe des Künstlers. Schablonenhafter Idealismus, Gleichgewicht der Composition und all die leicht zu erledigenden Dinge, die zur Zeit des Classicismus so viele Maler zum Ruhme führten, konnten ihm nicht genügen. Er wollte ein Werk schaffen, das wahrheitsgemäss den grossen Moment vor Augen stelle, die Scene wirklich aus dem Geiste des Evangeliums heraus verkörpere. Um das zu erreichen, war ihm nichts zu schwer. Mit dem Eifer eines Jünglings ging der 30jährige Mann an die Arbeit, durchlas Alles, was er finden konnte, sass ganze Tage in Bibliotheken, hungerte, um Bücher zu kaufen, malte und zeichnete ohne Unterlass. Nichts sollte an Composition und Gips, nichts an Theater und Akademie erinnern. Die Landschaft, die Typen, der Sinn — Alles sollte treu der Wirklichkeit, treu dem Geiste der Geschichte entsprechen. Mehr als 25 Jahre dauerte seine Arbeit. Mit unendlicher Ausdauer, ganz altchristlicher Glaubensstärke mühte er sich, Alles bis auf den letzten Strich ganz so, wie er es im Kopfe trug, mittels hingebender Naturstudien wiederzugeben. Sein Streben nach Authenticität ging so weit, dass er vorhatte, nach Palästina zu reisen, um an Ort und Stelle die Natur zu begreifen und die echten hebräischen Typen zu studiren. Da ihm zur Ausführung dieses Planes die Mittel fehlten, siedelte er sich, ohne der Malaria zu achten, in den ödesten Ortschaften der Campagna an, um die Wüste kennen zu lernen, und besuchte jeden Samstag die römische Synagoge, wo er Jagd auf die ausgeprägtesten Judengesichter machte.

Von heutigem Standpunkt scheint trotz aller Bemühungen nur eine geringe Wahrheit erreicht. Manches blieb akademisch, ja beim ersten Anblick scheint das Bild kaum abzuweichen von andern



Iwanow: Zwei Sklaven.
Studienköpfe zu dem Bilde der Erscheinung des Messias.

classisch aufgebauten, cornelianisch illuminirten Compositionen. Doch sobald man in's Einzelne geht, versteht man die Absicht des Künstlers. Da ist nichts den Alten äusserlich nachempfunden, Alles, selbst die unbeholfene Composition trägt das Gepräge eigenthümlicher Wahrhaftigkeit. Wunderbar, ohne jede akademische Schönheit, von majestätischem Ernst und grosser zwingender Conception ist die Charakteristik der verschiedenen Köpfe: vom inspirirten, grossartigen Johannes bis auf den stumpfsinnigen, hässlichen Sclaven. Christus ist fast genial aufgefasst: ruhig und selbstbewusst, kein schöner Jupiter, sondern ein hässlicher Mensch und doch eine hinreissende, übermenschliche Erscheinung, die sich erhabenen Schrittes geisterhaft und doch einfach dem Volke nähert. Das Colorit ist anscheinend die schwächste Seite des Bildes; es wirkt neben Brülows blendenden Theatereffekten matt und traurig. Aber die zahlreichen — mehr als 200 — Skizzen, die Iwanow hinterliess — Landschaften oder Figuren- und Draperiestudien in Oel und Aquarell — werfen selbt auf die coloristischen Bestrebungen des Malers ein eigenthümliches Licht. Er berührte als



Sarjanko: Frau Sokurowa.

der Ersten einer bei diesen Studien das Princip des Pleinair und zeigt in manchen seiner Freiluftskizzen ein Verständniss des Lichtes, wie es sonst in jenen Jahren nur Madox Brown besass. Auf dem grossen Bilde die Harmonie zu erzielen, gelang ihm nicht. Die Gesammthaltung ist eine schwache, der Einklang fehlt, Missklänge unterbrechen die Orchestration der Töne. Trotzdem bleibt ihm in der Geschichte der Malerei ein Ehrenplatz unter den ersten, knorrigsten Realisten, ein Ehrenplatz unter den Begründern der modernen Farbenanschauung gewahrt.

Von ähnlichen Principien war auf dem Gebiete der Porträtmalerei *Sarjanko* beseelt. Jede Runzel, jedes Härchen, fast jede Pore und das Hautgewebe ist auf seinen Bildnissen mit Denner'scher Sorgfalt mühsam und sklavisch reproducirt. In Folge dessen wirken seine Arbeiten oft geistlos wie colorirte Photographien. Trotzdem hat diese strenge, unerbittliche Pedanterie sehr wesentlich dazu beigetragen, dass der Geschmack sich allmählich läuterte, dass man die wahre, schlichte Natur zu sehen und zu begreifen begann, und dass nunmehr, nachdem das Alpdrücken des Pseudoideals verschwunden, auch jene nationale Strömung, die leise nach dem napoleonischen Kriege hervorgetreten war, allmählig zur vollen Kraft gelangen konnte.

Die Literatur bahnte ihr den Weg. 1823 hatte Gribojedow in seinem Schauspiel »Wehe dem Gescheidten« die russische Gesellschaft in farbenreichen Bildern und urwüchsigen, lebensfrischen Versen geschildert. 1832 vollendete Puschkin seinen »Eugen Onegin«; im gleichen Jahre betrat der grosse Gogol mit seinen »Abenden auf dem Meierhofe bei Dikanka« die Oeffentlichkeit, worin er der russischen Poesie die Richtung zur modernen realistischen Menschendarstellung gab und das in seiner Beschränktheit vergnügliche Leben



Fedotow: Der neugebackene Ordensritter.

der Beamten, Gutsbesitzer und Popen Kleinrusslands mit schalkhaft harmloser Beobachtung schilderte. 1836 kam sein »Revisor« zur Aufführung, dieses Lustspiel, das zugleich eine Strafpredigt bedeutete. Zur selben Zeit waren von ihm jene »Russischen Novellen« und der Roman »Todte Seelen« erschienen, worin er, gallig und ernst geworden, mit furchtbarer Darstellungskraft, in kernrussischer Form das kernrussische Leben in seiner ganzen bunten Wahrheit vorführte. Die Malerei folgte. Nachdem bisher neben grossen Historienbildern nur Kreuzfahrer, Italiener, türkische Damen, Ansichten von Konstantinopel und Neapel die Ausstellungen beherrscht, begann man seit dem Ende der 30er Jahre vom russischen Boden Besitz zu nehmen. Allerdings zunächst nur im Sinne der Genremalerei, die damals mit ihrer Fülle empfindsamer Anekdoten Europa überfluthete. Um die Aufmerksamkeit des Publikums von den fesselnden Episoden der Weltgeschichte und den bunten, farbenreichen Italienerinnen abzulenken, war es nöthig, die Bilder mit lustigem oder tadelndem Inhalt zu verbrämen. Gogols mächtiges Schönheitsgefühl, sein gesunder, lebensprühender Naturalismus wurde zum spiessbürgerlichen Geschichtchen, zu süsslicher Empfindsamkeit abgeschwächt.

Den Anfang machte der mit 27 Jahren in Rom verstorbene *Sternberg*, der kleinrussisches Bauernleben, wenn auch rosig, doch mit sympathischer Beobachtung und grosser technischer Gewandtheit

schilderte. *Stschedrowsky* führte in einer Reihe energischer Lithographien Typen aus dem Petersburger Strassenleben vor. Tschernyschew, Morosow, Iwan Sokolow, Trutowsky, der hübsche aber oberflächliche Illustrator Timm, Popow, Shurawlew und Andere traten mit frischen, anspruchslosen Bildern aus dem russischen Volksleben auf. Der Sieg der Genremalerei war entschieden, als auf der Ausstellung 1849 *Paul Andreewitsch Fedotow* mit drei Bildern »Der neugebackene Ordensritter«, »Die wählerische Braut« und die »Brautwerbung des Majors« erschien. Sie haben für Russland die Bedeutung wie für England die Werke Hogarths.

Fedotow, als Kind armer Eltern 1815 in Moskau geboren, war Officier gewesen, bevor er sich der Malerei zuwandte. Schon im Cadettencorps zeichnete er Kameradenporträts, Paraden und Strassenscenen, und trat, nachdem er seinen Abschied genommen, in die Schlachtenmalerklasse der Petersburger Akademie ein — die einzige Abtheilung, wo Schüler in eine gewisse Berührung mit dem Leben kamen. Seine Arbeiten aus dieser Zeit — wie das grosse Aquarell der »Aufnahme des Grossfürsten Michael in das finländische Leibgarderegiment 1837« — haben in ihrer schlichten Sachlichkeit etwa in den Werken Franz Krügers eine Parallele. Er hat die steife, selbstzufriedene Soldateska in ihren engen Uniformen und lächerlichen Czakos sehr lebendig und ohne satirische Nebenabsichten gezeichnet. Gogols Erfolg veranlasste ihn dann, von der Uniform zur Schilderung des bürgerlichen Lebens überzugehen, und seine Bilder wurden auf der Ausstellung mit Recht als ein pikantes Pendant zu Gogols Schöpfungen begrüsst.

»Der neue Ordensritter« zeigt das Zimmer eines Subalternbeamten, der seinen ersten Orden erhalten und zur Feier dieses Ereignisses seinen Kameraden am Abend vorher einen Schmaus gegeben. Er konnte der Versuchung nicht widerstehen, gleich beim Anbruch des Tages sich seine neue Glorie wieder auf den Schlafrock zu hängen, doch seine Köchin zeigt ihm spöttisch die einzigen, abgetragenen und durchlöcherten Stiefel, die sie zum Ausputzen wegbringt. Der Boden ist mit zerbrochenem Geschirr, Flaschen, Gläsern und Speiseresten bedeckt, und unter dem Tische liegt noch ein betrunkener Gast, der eben erwacht und sich müde die Augen reibt. In den hauptstädtischen Kreisen machte das Bild ungeheures Aufsehen; solche Kühnheit, über kaiserliche Auszeichnungen zu spotten, war unerhört. Als es lithographirt werden sollte, verweigerte die Censur die Erlaubniss.

Der Orden musste verschwinden und die Unterschrift lautete harmlos: Vorwürfe in Folge eines Festmahls.

Das zweite Bild: »der Major auf Freiersfüssen«, dem Fedotow selbst eine mit Humor gedichtete, 150 Verse lange Erklärung beigab, schildert zwei Parteien, die einander übertölpeln: einen verschuldeten Major, der eine dicke Kaufmannstochter wegen ihrer Mitgift heirathen, und einen reichgewordenen Krämer, der Schwiegervater eines Edelmannes werden möchte. Die Braut hat sich zur Feier des Tages in ein stark decolletirtes weissseidenes Kleid geworfen, der Papa hat seinen besten Rock hervorgeholt, auch die Mutter ist voll Majestät und Würde. So sassen sie im Salon und warteten mit bebendem Herzen auf die Ankunft des hohen Gastes. Plötzlich öffnet sich die Thüre, die Heiratsvermittlerin tritt herein: »der Herr Major ist da«. Nun folgt einer jener komischen Schreckenseffekte, wie sie Paul de Kock liebte. Die Tochter ist aufgesprungen und will schamhaft erröthend entfliehen, wird aber von der Mutter beim Kleide zurückgehalten. Dem dicken, alten Vater gelingt es nicht, sein ungewöhnliches Ornat zu ordnen. Diener beeilen sich, den Imbiss herbeizutragen. Eine alte Jungfer, die sich auch hereinwagt, ist ganz Auge und Ohr geworden. Durch die offengebliebene Thür sieht man im Vorzimmer die ältliche, stark fadenscheinige Figur des Bräutigams, der noch einen musternden Blick in den Spiegel wirft und seinem Schnurrbart einen martialischen Schwung gibt.

Auf dem dritten Bilde ist der junge Mann der Gefoppte. Er hat geglaubt ein unschuldiges, reiches Mädchen zu heirathen, das ihm eine complete Hauseinrichtung mit in die Ehe bringt. Doch schon am »Morgen nach dem Hochzeitstage« erscheint der Gerichtsvollzieher und pfändet Alles, die junge Frau bittet knieend um Verzeihung und durch die Thür sieht man die Schwiegermutter, wie sie im Schlafzimmer einem Täubchen den Hals umdreht und sein Blut auf die Lagerstätte der Neuvermählten träufelt.

»Die Mausefalle«, »der Lieblingshund ist krank«, »der Lieblingshund ist todt«, »das Modemagazin«, »die Cholera«, »die Rückkehr des Institutsfräuleins in's väterliche Haus« stellten weitere Episoden à la Hogarth zu verwickelten Komödienscenen zusammen und sind, obwohl drastische Beiträge zur russischen Sittengeschichte, doch durchgängig mehr zur Lectüre als zur Betrachtung bestimmt. Die Farben sind roh, die Charakteristik streift an Caricatur. Nur das Stilllebenelement hat er oft hübsch behandelt und kommt darin fast den

kleinen Holländern nahe. In seinen spätern Jahren machte er Versuche, noch mehr in dieser malerischen Richtung vorzugehen, doch der Irrsinn und bald darauf der Tod setzte seinen Plänen ein Ende.

Und die Folgenden machten in dieser Hinsicht auch keinen Fortschritt. Sie verhalten sich zu ihren Vorgängern ähnlich wie Carl Hübner oder Wiertz zu Madou und Meyerheim. Jene Aelteren betrachteten die Malerei wie ein Spielzeug, ein unterhaltendes Witzblatt, konnten selten sich versagen ihren Bildern einen lustigen, lächelnden Zug zu geben. Alle ihre Scenen sind rosig angehaucht und verrathen nichts vom echten Leben, von all den tragischen und melancholischen Schmerzen des damals unter dem Joch der Leibeigenschaft schmachtenden Russland. Auf diese Humoristen folgen die Doctrinäre. Das »socialistische Tendenzbild«, das im übrigen Europa das optimistische Anekdotenbild ablöste, fand im Zarenreich besonders fruchtbaren Boden. Der Tod Nicolaus II. und die Thronbesteigung des wegen seiner liberalen Gesinnungen längst geliebten und ersehnten Alexander II., des »Mensch gewordenen Engels«, wie man ihn als Kronprinzen nannte, hatte Russland von einer schweren, drückenden Last befreit; die Brust athmete auf, ein frischer Luftzug ging durch das Land. Die Regierung selbst rief mit ihrem gewaltigen Reformprogramm, das mit der Aufhebung der Leibeigenschaft so machtvoll einsetzte, die freisinnigen Geister zur Mithülfe auf, und unter der Aegide dieser Emancipationsbestrebungen traten auf allen Gebieten des Geisteslebens Ideen und Anschauungen mit dem Visum officieller Existenzberechtigung an's Licht, die bisher nur ein verborgenes und geheimes Dasein geführt hatten. Die Literatur, vorher geknebelt, donnerte und dröhnte mit furchtbarem Getöse drauf los. »Das Leben ist kein Scherz und kein Spiel, sondern schwere Arbeit. Entsagung, beständige Entsagung, das ist sein geheimer Sinn, das ist sein Räthselwort!« Auch die Malerei müsse erziehend auf die Menschen wirken, den grossen Kampf mitkämpfen, mitpredigen und belehren. Nicht den Sinnen habe sie zu schmeicheln, sondern höhern, fortschrittlichen, die Welt veredelnden Zielen zu dienen. Das Drollige, Possenhafte der ersten Bilder nimmt eine schroffe Wendung zum Melancholischen. Eine raisonnirende, tendenziöse Programmmalerei trat hervor, und die Technik, das rein Malerische hatte unter diesen Anschauungen desto mehr zu leiden. Man brauchte nur humane Ideen zu haben, beissende Andeutungen und laute Anklagen in der Eile mittels Farben niederschreiben, neues



Perow: Beerdigung auf dem Lande.

Beweismaterial beibringen über die trübe Lage der Bauern, die Schäden der Verwaltung, die Trunksucht des Volkes oder die Corruption der »Edeln«, und man wurde nicht nur als lobenswerther Fortschrittsmann, auch als grosser Maler gepriesen.

Perow ist der interessanteste dieser Ankläger. Nicht weil er mehr Talent oder höhere Ideen als die Uebrigen hatte, aber weil er als der erste das Schiessen eröffnete und seine kecken Gedanken immer auf's Schneidigste unterstrich. In seinen ersten Bildern, mit denen er 1858 hervortrat, der »Ankunft des Polizeibeamten« und dem »neuernannten Collegienregistrator«, zielte er hauptsächlich auf die Beamten, die herz- und mitleidlosen Bedrücker der Bauern. Später nahm er mit Vorliebe die Landgeistlichkeit auf's Korn, die er schneidend in ihrer bestialischen Rohheit schilderte. Namentlich seine »Kirchenprozession auf dem Lande« ist eines der typischen Bilder der Zeit. Aus dem Hause eines reichen Bauern, wo man üppig gezecht hat, kommt der Zug heraus und ergiesst sich über die Strasse. Alte Bauern, junge Burschen und Dirnen taumeln mit Ikonen und anderen Reliquien im Schmutz; hinterher schleppt sich wankend der



Perow: Die Dorfpredigt.

Priester, gefolgt vom Diakon. Der Wirth lehnt betrunken am Thürpfosten, andere liegen besinnungslos im Koth. 1865 entstand eines seiner besten Bilder: »die Beerdigung auf dem Lande«. Eine arme Wittwe sitzt gesenkten Hauptes auf einem elenden Bauernschlitten, mit dem Rücken gegen den Sarg ihres Mannes gelehnt; zwei Kinder, der in des Vaters grossen Schafpelz gehüllte, schlafende kleine Junge und seine abgehärmte, weinende Schwester, schmiegen sich an sie, sonst gibt nur der Schäferhund dem Zug das Geleite. In der »Dorfpredigt« ist der feiste Gutsherr eingeschlafen; seine Frau benutzt die Gelegenheit, mit ihrem Galan zu flüstern. Hinter ihnen steht der Lakai und hält durch Püffe und Schimpfworte die Bauern in ehrerbietiger Entfernung. In der »Troicka« sieht man drei halbverhungerte, zerlumpte Handwerkerlehrjungen einen Schlitten mit einem grossen Wasserfass ziehen; es ist Glatteis und die armen Burschen sinken fast um vor Anstrengung. »Eine ertrunkene Selbstmörderin« ist der

Epilog einer Tragödie und die »Ankunft der Gouvernante« der Prolog zu einem Drama: ein armes, hübsches Mädchen, das bei einer neuen Herrschaft ankommt und schon dem lüsternen Blick des rohen Gutsherrn begegnet. Perow hat vor den meisten seiner Zeitgenossen voraus, dass er ganz auf nationalem Boden steht, seine eigenen Qualitäten zeigt und sich nicht mit denen Anderer brüstet. Er ist ein Mann, der etwas empfunden hat im Leben und deshalb auch etwas Ernstes zu sagen weiss. Der Pinsel in seiner Hand verwandelte sich in eine Sonde, mit der er tief eindrang in die kranken Theile seiner Nation. Er hofft und verzweifelt, kämpft und verzagt, verliert das Volkswohl nicht aus seinem scharf sehenden Auge, klagt die Besitzenden an, erklärt das Schlimme aus den öffentlichen Zuständen, und während er auf die blutenden Wunden weist, reicht er zugleich den Linderung verheissenden Balsam. So kommt in seine Bilder die gemischte Gemüthsstimmung, aus der jeden Augenblick das Lachen sich entwickeln kann oder das Weinen. Er steht zu seinem Volk wie die Mutter zu ihrem heissgeliebten Kinde. Wie diese es bald mit der Ruthe züchtigt und durch strenges Ermahnen zum Guten zwingt, bald es an ihr Herz drückt und mit Küssen bedeckt, so vergöttert und beschützt Perow das Volk, um es im nächsten Augenblick mit der Macht seiner Satire bis auf's Blut zu treffen. Er enthüllt als dräuender Richter den Unfug der Grossen, den Missbrauch der Aemter, reisst den oberen Zehntausend die Maske ab und zeigt ihr verlebtes Antlitz der Schminke bar. Er wendet sich an die Armen als gütiger Vater, als ein Mann im Sinne des Evangeliums und preist ihre Gerechtigkeit. Er ist in einer Person Ankläger und Arzt, und seine Heilmittel sind Rückkehr zur Natur, zur Gerechtigkeit, zur Wahrheit, zum Mitleid.



Man dankt ihm für seine philanthropischen Absichten. Aber es ist kein Vergnügen, seine Bilder zu betrachten: Der Schulmeister ist der Mörder des Künstlers. Das eigentlich Malerische kommt zu kurz, er besitzt das Handwerk der Kunst nicht. Mit Wiertz liesse



Werestschagin: Schädelpyramide.

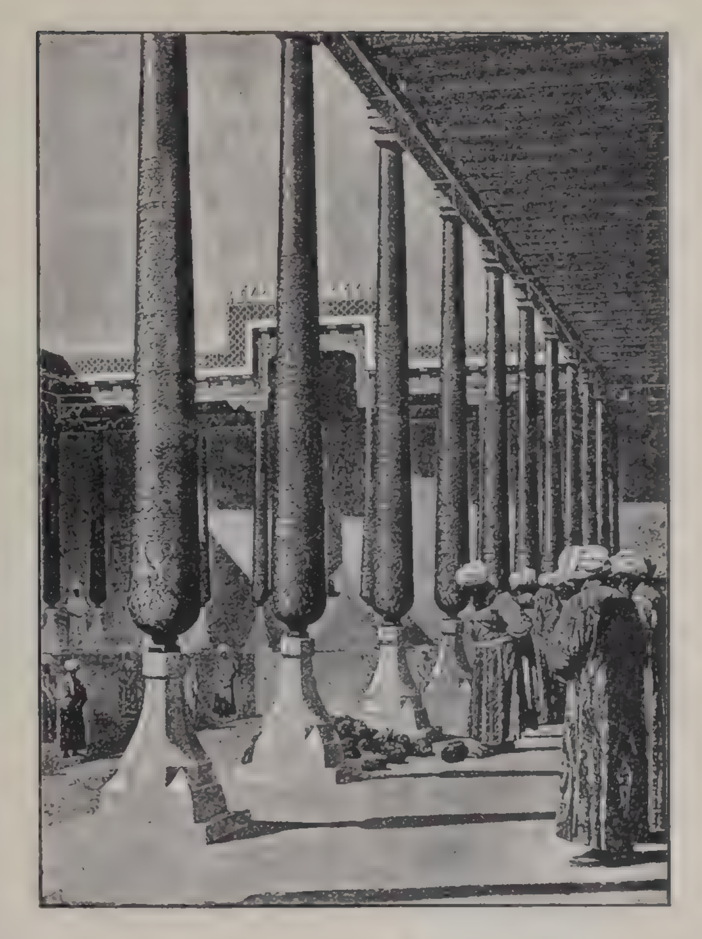
er sich am ehesten vergleichen und übte wie dieser auf eine ganze Gruppe von Malern einen unheilvollen Einfluss. Nicht seine Zeitgenossen allein wie *Pukirew, Korsuchin, Prjanischnikow,* auch später noch *Sawitzky* und *Lemoch* haben manchem ihrer hübsch gemalten Bilder durch weinerliche Beschwerden oder satirische Belehrungen den künstlerischen Reiz genommen.

Der bekannteste der Richtung ist der nihilistisch angehauchte Friedensapostel *Wassily Werestschagin.*

Man erinnert sich der Ausstellung seiner Bilder, die im Februar 1882 bei Kroll in Berlin veranstaltet wurde. Sie waren nicht bei Tag zu sehen, nur beim Licht elektrischer Lampen. Hinter Vorhängen war ein Harmonium aufgestellt, auf dem Kriegslieder gespielt und von gedämpften Chorgesängen begleitet wurden. Der Saal war dekorirt mit indischen und tibetanischen Teppichen, Stickereien und Schabracken, mit Waffen aller Art, Götzen und Heiligenbildern, Musikinstrumenten, Gebetmaschinen, Hirschgeweihen, Bärenfellen und ausgestopften indischen Geiern. Und inmitten dieser Scenerie machte den geladenen Gästen der Maler selbst die Honneurs, ein kleiner schwarzbärtiger Herr vom Aussehen jener kaukasischen Krieger, die in Theodor Horschelts Werk aus dem Kaukasus vorkommen.

Werestschagin, obwohl jung, hatte damals schon viel durchgemacht. Nachdem er die Gérôme-Schule in Paris verlassen, war er der Expedition des Generals Kaufmann gegen Samarkand gefolgt. Horschelt, dessen Bekanntschaft er auf dem kaukasischen Kriegs-

schauplatz machte, zog ihn 1870 für ein paar Jahre nach München. Als 1877 der russisch-türkische Krieg ausbrach, begleitete er abermals die vaterländischen Truppen und nahm auch activ am Kampfe theil: hielt am Schipkapass aus, ging mit Gurkow über den Balkan, war bei der Besiegung Plewnas zugegen, arbeitete als Secretär des Generals Skoweleff bei den Friedensverhandlungen von San Stefano. Und nachdem er überall mit der Wildheit eines Kaukasiers mitgekämpft, predigte er als Humanitätsapostel den Frieden.



Wereschagin: Der Emir von Samarkand besichtigt die Trophäen.

Die Schädelpyramide »gewidmet allen Siegern der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft« war gleichsam das Titelbild des haarsträubenden Werkes. Da lag »vergessen« auf dem Schlachtfeld ein verwundeter Soldat, um den sich hungrige Raben schaarten, während das Bataillon in der Ferne verschwand. Dort war der Emir von Samarkand in wohlgefällige Betrachtung der zu seinen Füssen hingeschütteten Haufen abgeschnittener Köpfe versunken. Dort stand ein aschblonder Pope, der eine ganze Steppe voll verstümmelter Russen einsegnete. Noch entsetzlicher war die Darstellung der »Strasse nach Plewna«. Der eiskalte Wintertag hatte die öde Landschaft und die Leichen der auf dem Transport Gestorbenen mit leichter Schneekruste bedeckt. Die Geschütze späterer Colonnen sind gleichgiltig über die Todten gefahren, haben sie zermalmt, und die Raben und Krähen

danken dem Herrn für die reichgedeckte Tafel, die seine gütige Vorsehung ihnen bereitet. In dichten Schwärmen flattern sie herab zu schwelgerischem Festmahl, am dichtesten da, wo die Geschützräder ihrem Schnabel vorgearbeitet. Gesättigt, lassen sie sich dankbar auf den Telegraphendrähten nieder, um behaglich ihr Mahl zu verdauen. — Grauenvolle Verwesung herrschte in dem »Türkischen Lazareth vor Plewna«, einem dumpfen Kellerraum, wo Kranke und Verwundete in wirren Knäueln zwischen verfaulten Leichen sich wälzten. Daneben hing die Trilogie von der erfrierenden Schildwache. Zur Seite die Darstellung des Zaren Alexander, der mit seiner Suite die rings wogende Schlacht wie eine Theatervorstellung ansieht. Den Abschluss machte das Bild »Skoweleff am Schipkapass«, wie er fett, mit geröthetem, feistem Gesicht über die von Schnee und Leichen bedeckte Ebene sprengt und, gutgelaunt nach dem Champagnerfrühstück, den Erfrierenden zuruft: Im Namen des Kaisers, Brüder, ich danke Euch.

Werestschagin wirkte in allen diesen Werken trotz seiner Pariser Studien sehr roh, — farbig, aber dünn und langweilig in der Mache. Auch die ostentative Art, mit der er seine Ausstellungen in Scene setzte, die Geschicklichkeit, mit der er die Wirkung auf die Masse berechnete, trug nicht dazu bei, seinen künstlerischen Ruf zu heben. Wie grob und brutal er ist, wenn er mit rein künstlerischen Mitteln arbeitet, zeigten seine ethnographischen Bilder aus Turkestan und Indien, die technisch unvergleichlich tiefer als ähnliche Werke Pasinis stehen und mit der Erfindung der Farbenphotographie den Rest ihres Interesses verlieren werden. Werestschagins Bedeutung für die russische Kunst ist trotzdem eine grosse.

Was vorher im Schlachtenbild geschaffen worden, ist — Orlowsky ausgenommen — kaum der Rede werth. Sauerweid und Willewalde waren geistlose Copisten Horace Vernets, *Kotzebue,* der Sohn des bekannten Dichters, zeigte zwar Gewandtheit in Anordnung, Gruppirung und Decoration: es wimmelt bei ihm von Soldaten. Mächtige Felsen, alterthümliche Burgen und Häuser thürmen sich in pittoresker Weise aufeinander. Aber die Menschen sind von Blei und die Landschaften Theatercoulissen: hohl und von banaler Lieblichkeit. Er war ein flotter Arrangeur und der Uniformen kundig, aber das Dramatische des Krieges entging ihm.

Werestschagin bahnte sich ganz neue Wege. Kurz vorher war Tolstois grosser Roman »Krieg und Frieden« erschienen, worin zum



Stschedrin: Sorrent.

ersten Mal der Krieg nicht mit dem befangenen Sinne des Patrioten, sondern dem unbeirrten Geiste des Weltbürgers geschildert war. Die eigentliche Schreckensmalerei ist vermieden, es wird mehr angedeutet als ausgeführt, aber die grosse Gestalt des Würgers mit seinen Hyänen und seinem Grauen ist doch die Hauptfigur der Erzählung. Selbst in der Vaterlandsliebe Tolstois liegt Selbstverspottung, selbst aus seinen Schilderungen soldatischer Treue und Todesverachtung klingt herzzerreissend der Seufzer: Wozu? Der Maler führte weiter, was der Schriftsteller angedeutet. Alle vor ihm, nicht in Russland allein, waren officielle Illustratoren, die als Kostgänger siegreicher Regierungen das »dulce et decorum est« verherrlichten. Werestschagin, treu den Principien Jungrusslands, machte sich zum Ankläger des Militarismus, indem er als erster die Kehrseite kriegerischer Herrlichkeit, all den Jammer, das massenhafte blutige Verderben, mit dem die Gloire erkauft wird, zum Gegenstand der Schilderung machte. Dort ist der Krieg vom Standpunkt des Herrn Hauptmanns, hier von rein menschlichen Gesichtspunkten behandelt. Er wollte den Krieg malen, wie er ist, nicht wie er in's Winterpalais passt — und darin war auch er ein Pionier auf dem Wege zur Wahrheit, was ihm, wenn

keinen hohen, doch einen ehrenwerthen Platz in der Entwicklungsgeschichte des modernen Kunstprincips sichert.

Mit Werestschagin endete diese Sturm- und Drangperiode der russischen Kunst. Man konnte nicht immer geisseln, Flüche ausstossen und gegen die Schäden der Schöpfung wettern. Auf den Sturm folgte die Erschlaffung, auf das Aufbäumen die Enttäuschung. Die Gesellschaft beruhigte sich, die Literatur streckte die Waffen. Auch die Maler wurden müde, im Dienste fortschrittlicher Ideen ihren eigenen Beruf zu vergessen. Die sensationelle Tendenz- und Anklagemalerei trat zurück, während desto grösserer Nachdruck auf die gewissenhafte, harmonische Ausführung gelegt ward.

Wie im übrigen Europa spielte auch in Russland die Landschaft in diesem Kampf um's rein Malerische die vermittelnde Rolle. Russland besitzt in Turgeniews »Tagebuch eines Jägers« eins der merkwürdigsten Bücher der modernen Literatur. Er hat die Wälder und Steppen seines Landes entdeckt, sie sprechen machen und — schweigen. Er fühlt die Natur wie eine Geliebte, nistet sich ein in ihr, wächst mit ihr so zusammen, dass er sich in der Einsamkeit fühlt wie der Fisch in der kühlen Fluth. Welch reizendes Waldidyll, wenn er als Jäger in seinem Revier auf dem Rücken liegt und in den wolkigen Himmel schaut, wenn er abendlich durch duftende Wiesengründe irrt, zur Nachtzeit sich am Hirtenfeuer lagert und das Walten der Mitternacht beobachtet bis zum dämmernden Morgengrauen; wenn er kleine Gutshöfe beschreibt in friedseliger Aermlichkeit, oder jene düster endlosen Gegenden des innern Russland, wo Alles trüb ist wie ein nebelgrauer Regentag. Alleinstehend in der ganzen Weltliteratur ist diese seltsame Verschmelzung von Liebe und Furcht, von Naturschwärmerei und Naturgrausen. Jeder Grashalm lebt, Alles webt und schafft, der Geist der Steppe wallt sichtbar über die Erde, mysteriös unheimlich, stumm, kalt und grausig. Auch auf dem Gebiete der Kunst sind Landschaften die erfreulichsten Leistungen, die das moderne Russland hervorbrachte.

Stschedrin, der mit 38 Jahren in Neapel verstorbene Meister, war der Gründer dieser russischen Schule: ein Maler von so schlichter, temperamentvoller Wärme, wie deren in den zwanziger Jahren des Jahrhunderts Europa nicht aufwies. Thurmhoch steht er über Allem, was damals von Valenciennes und Bertin, selbst von Koch und Rottmann gemalt wurde. Als directer ebenbürtiger Nachfolger Dujardins, Berchems und Pynackers lebte er in's 19. Jahrhundert herüber. Seine



Schischkin: Waldlandschaft.

Landschaften — hauptsächlich Ansichten von Neapel — sind, obwohl zuweilen in den Schatten asphaltig schwer, doch von grosser coloristischer Zartheit, so voll von Luft und Licht, so prächtig, fein und energisch gemalt, dass man erstaunt ist, die Jahrzahl 1820 darunter zu lesen, man hätte eher 1650 oder 1660 vermuthet.

Der gleichfalls in Neapel früh verstorbene *Lebedow* war Stschedrins energischer Nachfolger im Kampf gegen die Winckelmann'schen Principien. Ja, hätte er noch einige Jahre gelebt, wäre er nach Russland zurückgekehrt, so hätte die russische Malerei den grossen europäischen Landschaftern von 1830 wohl einen würdigen Rivalen zur Seite zu stellen. Schon die ersten Bildchen, die er vor seiner italienischen Reise malte — graue, schwindsüchtige Petersburger Ansichten — wahren ihm trotz ihres harten Tons und ihrer unbeholfenen, kindlichen Technik einen Platz unter den Vorkämpfern des Paysage intime. Und in Italien war er — neben Blechen — der erste, der auch den Süden ohne stilisirende Brille sah. »Allmählich beginne ich mich von allen Vorurtheilen zu befreien. Die Natur öffnet mir die Augen und ich fange an, ihr Sclave zu sein. In meinen letzten Bildern werdet ihr nichts mehr von Composition und Effekten finden — Alles ist einfach.«

Die Periode der Historienmalerei entfernte zwar eine Zeitlang von diesem Wege. Wie anderwärts kam auch in Russland die pittoreske, ausgeputzte, exotische Vedute in Schwung, die lange Jahre hindurch von Worobiew, Rabus, Lagorio, Horawsky, Bogoliubow, Mestschersky und Anderen kultivirt wurde. Sie alle wollten die Natur nur durch ein Verschönerungsprisma sehen, imitirten bald geschickt, bald handwerksmässig die Calame und Achenbach, lallten längst überwundene Gemeinplätze nach und wirken schal und langweilig trotz all ihrer orientalischen Thürme, gothischen Burgen, bewegten und stillen Meeresflächen, felsigen Gegenden und schreienden Lichteffekte. Nur *Aïwasowsky*, obgleich ein Schnellmaler, ein immer nach knalligen Feuerwerkeffekten à la Gudin haschender Decorateur, behauptet unter ihnen eine vornehme Stellung. Manche seiner Marinen geben trotz ihrer grellen und ungestümen Farben das Grandiose, Zerschellende des Sturmes, andere die grenzenlose Ruhe der Meeresstille überzeugend wieder, und lassen ihn als Vorboten der späteren Stimmungslandschaft erscheinen.

Diese entwickelte sich, sobald die russische Landschaft auf russischem Boden einkehrte. Auch dort waren die Maler bis in die vierziger Jahre überzeugt, dass ihre Heimath, das platte, traurige, grau in grau gestimmte Land keinen malenswerthen Stoff liefern könne, dass nur farbenreiche, südliche Veduten künstlerisch möglich seien. Die Brüder Tschernezoff und der Kupferstecher Galaktionow zeichneten zwar russische Stadtansichten nach allen Regeln der Topographiebücher, doch ohne höhere Praetentionen.

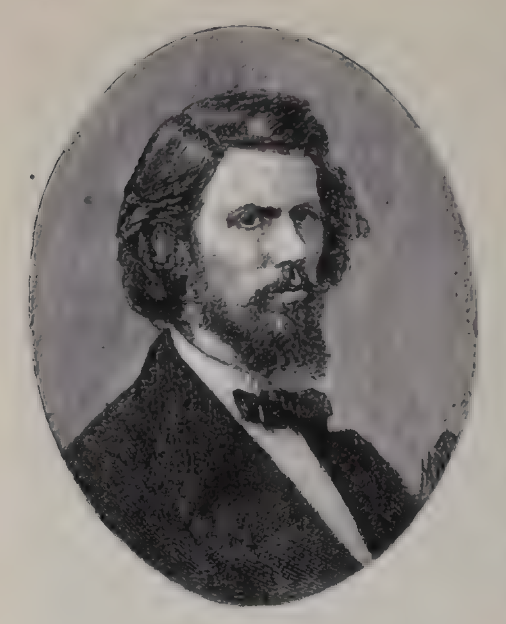
Schischkin sah ein, dass der russische Maler nur die russische Landschaft lieben, nur sie verstehen und künstlerisch nachbilden könne. Als er in's Ausland geschickt war, bat er, zurückkehren zu dürfen, um ungehindert, was ihm über Alles theuer war, malen zu dürfen. Nordrussland ist ein schwermüthiges, blasses Land. Es entbehrt der grossen Linien und imposanten Massen, alles verliert sich in verschwimmenden Nuancen. Trotzdem gelang es Schischkin, das Eigenartige dieser Natur zu fassen und mit unerreichter Meisterschaft in seinen Zeichnungen zu übersetzen — Zeichnungen, denn das Wesen der Farbe blieb ihm zeitlebens fremd. Alle seine Oelbilder sind phlegmatisch trocken, genau und kleinlich; desto auffallender ist die frische Unmittelbarkeit und coloristische Zartheit, die er in seinen Kohlenzeichnungen und Radirungen erreichte.

Seine direkten Nachfolger bedeuteten technisch keinen Fortschritt. Baron Klodt huldigte einem gewissen Hang zum Pittoresken, wodurch



Schischkin: Waldlichtung.

seine Bilder an Schlichtheit und Intimität verloren; Orlowsky, Fedders, Wolkow u. A. blieben immer coloristisch hart, pedantisch und trocken. Erst der junge, mit 23 Jahren verstorbene *Wassiliew* bewies, dass der Landschafter kein Photograph zu sein brauche, der diese oder jene Ortschaft als oberflächliches Porträt verewigt, sondern dass er ein Vermittler sein könne zwischen Mensch und Natur, ein Dolmetscher jener geheimnissvollen musikalischen Sprache, in der die Natur allerorten zur menschlichen Seele spricht. Mit ihm wurde die russische Stimmungslandschaft geboren. Man brauchte keine Alpengipfel und keinen Ocean, keine bunten effectvollen Farben mehr, sondern lernte schlicht und zart die heimische Natur besingen. Lewitan malte sein »stilles Kloster«, ein gefühlvolles, tiefergreifendes Bild, Kuindshi südliche Nächte und helle Birkenwälder voll vibrirendem Aether, Mondlicht und Sonnenschein; Sawrassow zarte, von grosser Poesie erfüllte Frühlingslandschaften; Sudkowsky interpretirte ernst die Majestät des Meeres; Wassnezow die düstere Oede Sibiriens, seine dunklen Ebenen und unendlichen Urwälder; Albert Benois gab in Aquarell prächtige Orientbilder und feine, gefühlvolle, russisch-



Iwan Kramskoi.

finische Landschaften. Swjetoslawsky ergriff den Charakter Moskaus.

Und durch diese Landschafter, die fern von philanthropischem Ideentumult still, ruhig, bescheiden ihren Weg gingen, wurde dann die Anregung zur künstlerischen Behandlung auch des Figurenbildes gegeben. Der Sinn für das rein Malerische war gekräftigt, man begann, sich von allem Erzählenden und Belehrenden abzuwenden, und einfach, ohne Tendenz, was man um sich sah, darzustellen, anfangs mühselig und schwach, dann energischer, mit wachsendem Verständniss und Können. *Swertschkow* malte Thierbilder, wusste daneben aber auch den russischen Bauer und den russischen Gutsbesitzer ungemein fein zu treffen. Besonders Pferde, jene armen, kleinen, ausdauernden, russischen Pferde — bald im Schnee hinsinkend, bald von der Sonne gebrannt oder lustig in der Troicka rennend, hat er sehr wahr, sehr liebevoll und lebendig geschildert. *Peter Sokolow* gab Jagdscenen, Beerdigungen, Trinkstuben — alles mit derber Ungeziertheit, zuweilen cynisch, aber immer treffend. Selbst technisch ist er ein eigenartiger Meister: seine Bilder sind ein Gemisch von zartem Aquarell, dicksten Gouachefarben, Pastell und Tinte. Durch die merkwürdigsten Combinationen gelingt es ihm, einen manchmal rohen, oft sehr pikanten und charaktervollen Eindruck zu erzielen.

Den Hauptvorstoss machte eine junge Phalanx von Künstlern, die in den 60er und 70er Jahren sich emporarbeiteten. 1863 absolvirten 13 Schüler die Moskauer Akademie und sollten nun um die goldene Medaille, resp. den Prix de Rome concurriren. Ihr Haupt war der um etwas ältere *Iwan Kramskoi,* ein armer Jüngling, der dürftig als Retoucheur bei einem Photographen sein Brod verdiente. Was er an Bildern hinterliess, ist wenig und längst von den Leistungen der Jüngeren überholt. Ein paar Porträts kommen trotz ihrer ernsten Wahrheit nicht über trockenen Photographie-Eindruck hinaus. Und selbst seine wenigen Figurenbilder, wie das »trostlose Leid« (eine



W. Makowsky: Ein Fallissement.

Mutter, die ihren Sohn beweint), erreichen trotz ihres kräftigen Realismus und ihrer von jedem falschen Pathos freien Ehrlichkeit nur eine mässige Wirkung. Kramskoi hat in der russischen Kunstgeschichte die Bedeutung eines Anregers. Er diente der jungen Schule mit der Hand weniger als mit dem Kopf. Er war ein Feuergeist, ein energischer Agitator, der bald Alles, was an Frischem, Gesundem, Begeistertem da war, um sich versammelte. So ausgearbeitete Ideen über Kunst und die Höhe des Künstlerberufs lebten in ihm; so überzeugend, packend, begeisterungsvoll verstand er, seinen jüngern Kameraden sie darzulegen, dass Alle ihn als ihren Bannerträger verehrten. In Kramskois kleinem Stübchen, in das jeden Morgen die Noth hineinsah und dessen ganzes Meublement in ein paar zerbrochenen Stühlen bestand, entwickelten sich jene Gedanken, die bald die leitenden Principien der neurussischen Malerei wurden.

Als das Moskauer Professorencollegium den 13 Concurrenten die freie Wahl der Preisaufgabe untersagte und sie zwingen wollte, den »Gott Odin in der Walhalla« darzustellen, verliessen sie einmüthig in offener Fehde die Akademie. Sie waren müde, sich von der »Schule« einen Kanzleistil vorschreiben, ihrem Schaffen eine Uniform aufzwingen zu lassen. Phantasie und schöpferische Kraft standen ihnen höher als Codex und Paragraphen. Sie wollten freie Männer sein, nicht durch Con-



W. Makowsky: Vierhändig.

vention und Schablone Medaillen und Diplome erkaufen. Es kam in Russland zu der gleichen Spaltung zwischen Akademismus und individuellem Wollen, die früher oder später in der Kunstgeschichte jeglichen Volkes sich vollzog. Aus der Mitte der secessionistischen Maler recrutirte sich 1870 die »Gesellschaft für Wanderausstellungen«, die bis heute das Centrum — ein ganz Russland durchwanderndes Centrum — der russischen Nationalschule blieb und Alles in sich begreift, was Russland an lebenskräftigen, jugendfrischen, hoffnungsreichen Talenten besitzt. Die »Wanderer« haben die russische Malerei von allem Fremden, Anekdotischen, Tendenziösen und Eklektischen endgültig befreit, sie auf durchaus nationalen Boden gestellt, ihr eine neue selbständige Technik geschenkt und in wenigen Jahren eine achtbare Stellung inmitten der europäischen Kunstschulen erobert.

Manche der Dreizehn sind inzwischen Andere geworden und haben ihre damalige »Sturm- und Drangperiode« wohl gar vergessen. Am meisten gilt das von *Constantin Makowsky*, der heute nur ein Zerrbild dessen ist, was er war, als er seinen »Carneval in Petersburg« und das düstere »Kinderbegräbniss auf dem Lande« malte. All die decorativen Panneaux, schwärmerischen Mädchenköpfe, phantasierenden Bojarinnen und indecent lüsternen Bacchanalien, die er dutzendweise liefert, sind von einer unausstehlichen lichtrosa Farbenkruste, alle von gleich abgeschmackter Sinnlichkeit und verblasener

Zeichnung. Selbst seine in Amerika sehr gesuchten Bilder aus dem Bojarenleben des 16. und 17. Jahrhunderts verdirbt er durch fade Sentimentalität oder unangebrachtes, distinguirtes Comme-il-faut.

Sein jüngerer Bruder *Wladimir* fällt noch gern in weinerliche, die Gesellschaft mit spiessbürgerlichen Vorwürfen verfolgende Anekdoten oder geht aus Sucht nach Charakteristik in aufdringliche Caricaturen à la Brütt über, bleibt aber in seinen anspruchsloseren, fein nach der Natur gemalten kleineren Bildern schön, flott und geschmackvoll.



Elias Rèpin.

Der grösste war vom ersten Tag und ist noch heute *Elias Rèpin.* In ihm verkörperte sich die künstlerische Kraft des zeitgenössischen Russland. Seine Werke werden mit denen Tolstois, Turgeniews, Gontscharows und Dostojewskis das Russland der letzten 25 Jahre in seinem ganzen Bestand — von den höheren Classen bis auf die Verbannten, den Dorfclerus und die Bauern — den spätern Zeiten so wie es war, lebendig und charaktervoll überliefern.

Rèpin ist heute 49 Jahre alt. Er entstammte einem alten Kosakengeschlecht und wurde 1844 in Tschuguew im Gouvernement Charkow geboren. Sohn eines unbemittelten Officiers, wuchs er unter drückender Armuth auf, empfing in der von seiner Mutter unterhaltenen Dorfschule den ersten Unterricht und setzte ihn später beim Küster der Ortskirche fort. Dann trat er in eine militärische Topographenschule ein, die aufgelöst wurde, als er das 13. Jahr erreicht hatte. Ein handwerksmässiger Heiligenmaler Namens Bunakow vermittelte ihm die ersten Kenntnisse im Zeichnen. Schon nach drei Jahren war er im Stande, mit dem Malen von Heiligenbildern sein Leben zu fristen



Répin: Die Barkenzieher an der Wolga.

und wieder drei Jahre später wanderte er nach der fernen Kaiserstadt an der Newa, um dort die Akademie zu beziehen. In den sechs Jahren, während er dort Zögling war, entfaltete sich schnell sein Talent. Schon das Bild, das er 1871 als akademische Preisaufgabe behandelte, »die Auferweckung von Jairi Töchterlein«, zeigte ihn in seiner kräftigen Energie und strahlt in der Sammlung der Concurrenzarbeiten wie ein Diamant unter Kieselsteinen hervor. Die Medaille und ein mehrjähriges Reisestipendium ward ihm zu Theil. Nun ging's in die Fremde, nach Paris und Rom, wo er alte und moderne Meister studirte. Doch das Ausland umgarnte ihn nicht. Das beste Bild, das er in Italien malte, »Szadko im Wunderreiche des Meeres«, stellt eine russische Nationalsage dar. In einem sonnenlichtdurchflutheten Meeresgolf haschen Nixen und Nymphen, die verschiedenen europäischen Frauentypen verkörpernd, vergebens nach dem jungen schönen Szadko: ihn fesselt nur die in der Ferne verschwommen auftauchende Tschernawuschka. Auch den Maler selbst zog es heimwärts. Noch vor Ablauf des Stipendiums bat er um die Erlaubniss, zurückkehren zu dürfen, und vollendete 1873 seine »Burlaki«, die Barkenzieher auf der Wolga, das Hauptwerk der modernen russischen Kunst.

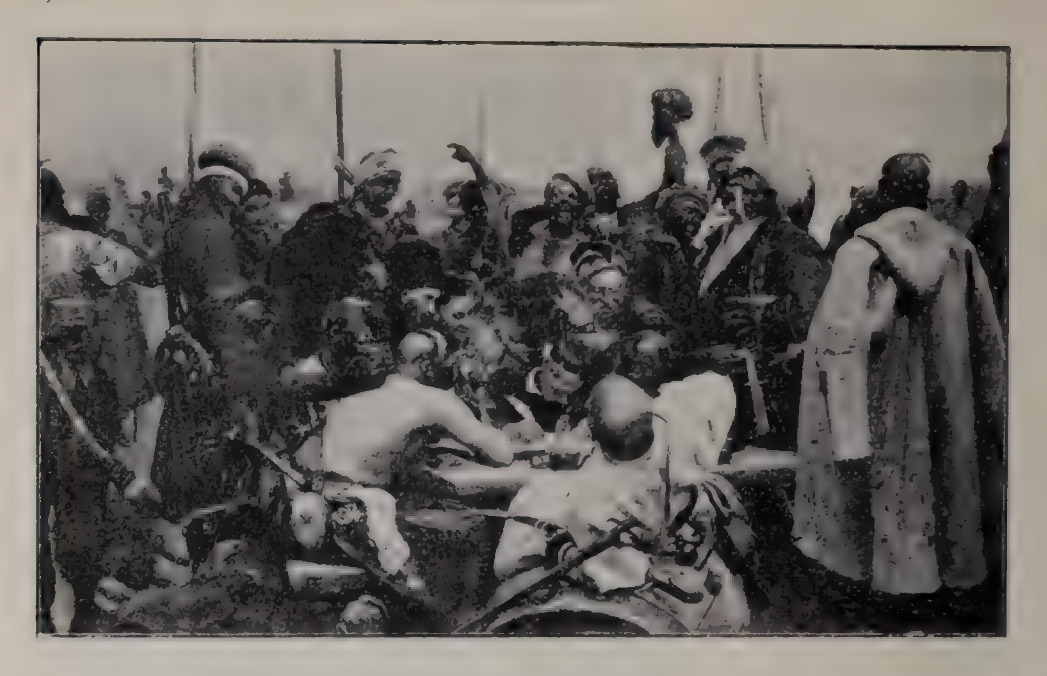
Im Mittagssonnenbrand, im glühenden Sande des flachen, schattenlosen Flussufers, schreiten sie einher, Männer, Jünglinge, Knaben; den breiten Zugriemen um Brust und Schultern, die nackten braunen Beine gegen den heissen Boden gestemmt. Wüst fällt das Haar in die



Répin: Das Wunder des heiligen Nicolaus.

braunrothe, schweisstriefende Stirn. Der eine und andere hält die Arme schützend gegen die sengenden Strahlen vor's Gesicht. Eine eintönige schwermüthige, barbarische Weise singend, schleppen sie die hochmastige Getreidebarke stromauf durch die weite, menschenleere Fläche, gestern wie heute und wie heute so morgen. Es ist, als wären sie seit Jahrhunderten schon so einhergeschritten, als würden sie weitere Jahrhunderte so hinziehen, Typen des europäischen Sclavenlebens, bunt zusammengewürfelt vom Schicksal, aus dem Norden, Süden und Osten des weiten Reiches; verschiedener slavischer Stämme Söhne, eherne Gestalten zumeist, aber auch gebrechlich Aussehende, gleichmüthig die einen, finster brütend die andern — alle an demselben Strange ziehend.«

Mit diesem Bilde, einer Epopöe des russischen Volksgeistes, war Répin ein fertiger Künstler. Er hatte diese abgemagerten, wie Thiere verwendeten Menschen mit dem Blick des Philanthropen und dem Adlerauge des Künstlers gesehen, ihre leidvollen Lieder hatten ihn tief erschüttert, er griff mit eiserner Hand die furchtbare Wirklichkeit an und brachte sie mit voller Wahrheit und glühenden Farben auf die Leinwand. Es liegt auf dem Bilde ein stummer Gram, das ganze pessimistische Dunkel, das über Russland schwebt. Noch kein anderes Werk hatte mit allen Mitteln der europäischen Malerei so ergreifend von dem ergebenen Leid, all der müden Wunschlosigkeit erzählt, die die Besonderheit dieser Race bildet. Und derselbe urkräftige Meister ist Répin, mochte er Porträts, das Bauernleben oder Bilder aus der russischen Geschichte malen, auch in seinen späteren



Répin: Die Spottantwort der Kosaken an den Sultan.

Werken geblieben. Das Element des Gedrückten, Erniedrigten, Düstern herrscht durchweg vor. Selbst wenn er zur Abwechslung die Tanzlust der Dorfjugend schildert, sieht diese Lustigkeit aus wie Trunkenheit. Aber das anklägerische, erzählende Element ist endgültig abgestreift. Statt der kraftgenialischen Auswüchse unkünstlerischer Tendenzmalerei, die man als Vermächtniss Perows übernommen, herrscht bei Répin eine milde, in Leiden ausgesöhnte, zu stiller Demuth gezähmte Inbrunst. Gerade, weil er schlicht malte, was er sah, entwickelt sich aus seinen Bildern eine starke, das Herz einschnürende Stimmung. Es spricht aus ihnen eine unsäglich traurige Wollust, etwas von der ergebenen Wehmuth der langsamen russischen Lieder, eine leise, sehnsüchtige Klage nach dem Frieden des Todes. Es spricht aus ihnen, wie aus den Werken der russischen Schriftsteller, ein tiefes Mitgefühl mit den Armen und Elenden, die schmerzlich hoffnungslose Stimmung, die überall auf dem Lande lastet, der ganze Geist dieses seltsamen Volkes, das jung und unverbraucht ist und doch mit kranker Psyche müde und matt zu einem bleiernen Himmel emporblickt.

Auf einem grossen Bilde von 1883 zieht eine Kirchenprocession des Weges daher. Alles Volk aus der Umgegend des Dorfes hat sich aufgemacht, Jung und Alt, Gesunde und Lahme. Ein Haufe Bauern



Répin: Graf Leo Tolstoi.

in zerrissenen Pelzen und geflickten Kleidern trägt keuchend und stumpfsinnig auf Stangen einen schweren, festlich mit Bändern geschmückten Heiligenschrein. Hinter ihnen her drängt und stösst sich die Masse, Verkrüppelte und Verwachsene, ein schmutziger, stier dreinblickender Küster, alte Weiber, die in dumpfer Verzückung Gebete murmeln. Ein grosser Landgendarm mitten unter ihnen haut nach rechts und links mit der Knute, um Platz zu schaffen für die Geistlichkeit, den Landpolizeimeister und die Dorfältesten. Dann wieder Volksmassen, flatternde Fahnen und Crucifixe, ein endloses Defilé von Elend, Dumpfheit, Hilflosigkeit, Schmutz, und am Schlusse des Zuges abermals ein Landgendarm mit der Peitsche. Dicke Bücher können nicht mehr von der Geschichte des Landes erzählen, als dieses einfache Bild, in dessen Mittelpunkt zwischen Kirchenfahnen die Knute saust.

Unter Répins Bildnissen sind die des Dichters Pissemski mit der unheimlichen Lebendigkeit der Augen, das des Componisten Mussoryski, das er wenige Tage vor dessen Tode entwarf, das des jungen, vor einigen Jahren durch Selbstmord verschiedenen Novellisten Wssewolad Garschin und die des Grafen Tolstoi hervorzuheben, den er mehrfach, einmal hinter dem Pfluge herschreitend, gemalt hat.

Auf den letzten Ausstellungen machten einige Historienbilder von ihm Aufsehen. Nachdem die russische Malerei durch die Schule des Lebens gegangen und an die Stelle der classischen Abstraction kühner Naturalismus getreten, konnte man auch wagen, ohne Lüge und Theatercostüm die einheimische Geschichte zu benutzen. Den ersten Versuch in dieser Hinsicht hatte Tschistjakow mit seinem Bilde »Sophie Witotowna« gemacht. In den sechziger Jahren trat der früh verstorbene Schwartz mit seinen energischen Darstellungen aus dem 16. und 17. Jahrhundert hervor. Jacoby suchte die historische Physiognomie des russischen Hoflebens im 18. Jahrhundert zu treffen. Der Porträtmaler Gay hatte mit seinem »Puschkin« und »Peter I.« Erfolg. Surikow schuf seine »Bojarin Norosowa« und die »Hinrichtung der Strelitzen«, düstere, echt russische Bilder, die von ernstem Einleben in die Vergangenheit zeugten. Doch Répin liess auch auf diesem Gebiete alle seine Vorgänger hinter sich, griff am energischsten und freiesten in die Vergangenheit hinein, brach am schroffsten mit jedem zahmen Compromiss und beschwor längst vergangene Dinge mit furchtbarer Ueberzeugungskraft wie etwas Gesehenes und Miterlebtes herauf. Sein »Iwan der Grausame, der seinen Sohn im Jähzorn erschlagen«, machte auf der Ausstellung 1885 solchen Eindruck, dass das Publikum haarsträubend davorstand und Damen ohnmächtig weggebracht wurden. An die besten modernen spanischen Historienbilder könnte erinnert werden, nur dass Répins Werk noch düsterer, elementarer, barbarischer wirkt. Ein alter Mann mit blutbespritztem Gesicht und wilden von Verzweiflung entstellten Zügen kniet am Boden inmitten einer weiten Kremlhalle; die Augen quellen, im Entsetzen vergrössert, aus den Höhlen und starren in das Nirwana der Gewissensqual; in den Armen hält er eine zusammenbrechende Jünglingsgestalt, über deren blutüberströmtes Antlitz der Tod seinen schaurigen Schatten wirft.

Sein Bild der »Kosaken, die dem Sultan auf seine Forderung, sich zu ergeben, eine Spottantwort schicken«, ist ein Compendium prächtiger Landsknechtsköpfe, eine Sammlung Gogol'scher Kraftgestalten, die wirklich aus Fleisch und Blut, aus barbarischem Mark und Bein bestehen. Keine brillante Stoffmalerei ist angestrebt, keine Anmuth in Linienführung und Composition. Die Historienmalerei dient ihm nur dazu, Naturmenschen in ihren ursprünglichen Leidenschaften zu schildern. Sein Bild des heiligen Nicolaus, der die Hin-

richtung dreier unschuldig zum Tode Verurtheilten verhindert, hat etwas Metzgerhaftes in der Conception, etwas urwüchsig Packendes im Ausdruck. Gebieterisch wuchtig ist die Bewegung, mit der der Heilige dem herkulisch gebauten, thierisch und verblüfft blickenden Henker in den Arm fällt, machtvoll und zwingend die Begeisterung der Opfer, die ihrem rettenden Genius danken. Auch in der Technik ist Répin ein grosser moderner Meister von knapper Entschiedenheit in Zeichnung und Farbe, von fast asketischer, ernster Einfachheit, in der Alles unentbehrlich ist und nur der gewollten Stimmung dient. Seine »Schiffsknechte« wurden 1873 als das sonnigste Bild der Wiener Ausstellung gerühmt, und seitdem ging er sicheren Schrittes voran. Immer leuchtender, immer heller wurden seine Werke. Was Iwanow vergebens gesucht hatte, wusste Répin zu finden: die Sonne, die Luft, das Leben. Er bedeutet für die russische Malerei dasselbe, wie für die deutsche Menzel, für die französische Manet. Er athmet mit den Lungen seiner Zeit und seines Volkes, und der Nirwanaschrei beider ist überall in seinen Werken zu hören. Seit seinem Auftreten mehren sich die Meister, die aller Mittel der neuen französischen Technik kundig, russisches Leben mit jenem Menschen- und Natursinn schildern, der die hervorragenden Leistungen der russischen Literatur kennzeichnet. Das geheimnissvolle Lied der Steppe, jenes Lied von unendlichem Lieben und unendlichem Leiden wird auch den Malern verständlich. Sie zählen noch nicht voll im europäischen Kunstconcert, sind neben den westlichen Nationen noch »todte Seelen«. Aber sie leiteten für die russische Malerei eine grosse Emancipationsära ein, und kommt der Wecker, der diese Seelen aus dem Schlummer ruft, hat er von ihrer jungen unverbrauchten Kraft das Beste zu hoffen.



XLIV.

Amerika.

AMERIKA liegt trotz seiner grösseren geographischen Entfernung den europäischen Kunstcentren näher als Russland. Die russische Malerei ist nur im Lande selbst, in den dortigen Wanderausstellungen kennen zu lernen, die Erfolge der Amerikaner sind in den Annalen des Pariser Salons gebucht. Ihre Kunst ist, da sie ihren technischen Unterricht auf europäischen Hochschulen erhielten, ein genaues Echo der europäischen. Selbst in die gleichen Akte theilt sich das Drama. Das Stück, das über die Bühnen Europas ging, wird auch in Amerika aufgeführt, nur die Namen der Schauspieler wechseln.

Bis zur Zeit der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten (1776) hatte es in Amerika weder Maler noch Bildhauer gegeben. Die Menschen essen und trinken, bauen, machen urbar, vermehren sich. Ein grosses Stück Eisen war werthvoller als die schönste Statue, eine Elle gutes Tuch geschätzter als Rafaels Transfiguration. Es gab vielleicht hie und da alte Familienporträts, die ein Auswanderer aus Europa mitgebracht, die aber nicht geeignet waren, den Geschmack an Kunst zu erwecken. Die öffentlichen Gebäude waren in der Regel aus Holz, höchstens aus Backstein, und ohne stilistische Prätentionen. Man war arm und viel zu sehr beschäftigt, sich Kartoffeln und Fische zur täglichen Nahrung zu schaffen, als dass man um Coloritfragen sich hätte kümmern können. Zudem wurde die Kunst von den Quäkern als weltlicher Tand verworfen. Erst als der Dollar anfing seine Macht zu entfalten, kamen zuweilen unternehmungslustige, in Europa gescheiterte Porträtmaler über's Meer, um die neue Welt mit ihren zweifelhaften Kunstwerken zu beglücken.

Von diesen Fremden angeregt, glaubten dann auch drüben einige junge Leute in der Malerei einen lohnenden Beruf zu finden. Aber da in der Heimath der Boden noch nicht bereitet, spielte ihre Thätigkeit zunächst in Europa sich ab. *Benjamin West,* der erste Künstler,



Gilbert Stuart: General Knox.

den die neue Welt gebar, siedelte mit 21 Jahren nach London über, wo er später Präsident der Royal Academy wurde. *John Singleton Copley,* der ihm folgte, setzte den classicistischen Erzeugnissen des Abendlandes seine frischen Schilderungen aus dem zeitgenössischen Kriegsleben gegenüber. *Gilbert Stuart Newton* und *Charles Robert Leslie* spielen in der Geschichte der englischen Genremalerei eine Rolle.

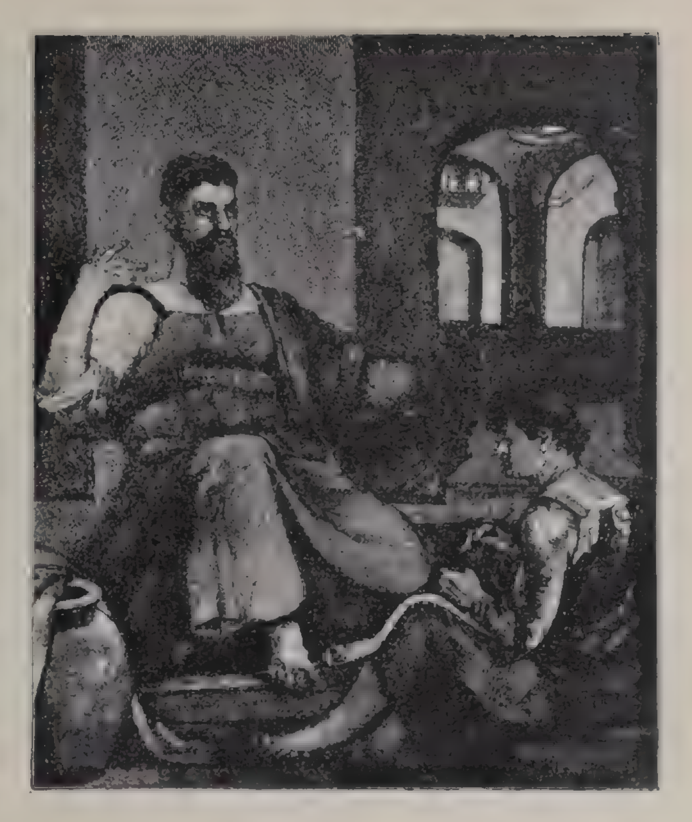
In Amerika selbst traten erst, als mit dem Ende des Revolutionskrieges die Bevölkerung allmählich zur Ruhe kam, künstlerische Bedürfnisse hervor, und wie in England bot sich zunächst nur für Bildnissmaler ein günstiges Feld. Gleich *Gilbert Stuart,* der 1755 in Boston geboren war und, von Europa zurückgekehrt, dort seit 1793 eine grosse Thätigkeit entfaltete, könnte mit Ehren neben den grossen britischen Porträtisten bestehen. Er war ein selbständiger Kopf, der weder seinen Meister West noch Reynolds und Gainsborough nachahmte, noch den Alten etwas entlehnte. »Ich will«, sagte er, »die Natur mit eigenen Augen sehen. Rembrandt hat sie mit seinen Augen betrachtet und Rafael mit den seinen, und obwohl sie nichts gemein haben, sind sie beide bewundernswerth.« Er war ein hervorragender Colorist und steht in einzelnen seiner Bildnisse wie dem Washingtons im Bostoner Athenaeum oder dem des »Mr. Grant auf der Eisbahn« direct neben Gainsborough. Das letztere war 1878 unter Gainsboroughs Namen in England ausgestellt und wurde damals erst seinem wahren Meister zurückgegeben

Ausser Stuart werden Charles Wilson Peale, Joseph Wright, Chester Harding und besonders *Loring Charles Elliot* als schneidige Charakteristiker gerühmt. Elliot war in der That einer der besten seiner Zeit. Es geht ein Zug von Grösse, von schärfster und feinster



John Trumbull: Der Tod Montgomerys.

Charakteristik durch seine Bilder. Die Menschen, die er malte, sind echte knorrige Typen jenes Volkes, das die Wälder fällte, die weiten öden Länder cultivirte und in einem kurzen Jahrhundert der Republik die Kraft gab, unter die ersten Nationen gleichberechtigt zu treten. Einer dieser Porträtisten, *John Trumbull,* der als Adjutant Washingtons den Befreiungskrieg mitgemacht hatte und als Staatsgefangener in London eine Zeit lang Schüler Wests gewesen war, ging dann vom Bildniss auch zur Verherrlichung heimischer Kriegsthaten über. Durch Copleys Londoner Bilder angeregt, erbot er sich in einem Briefe an den Präsidenten, »die Erinnerung an jedes nationale Ereigniss durch ein monumentales Werk aufrecht zu erhalten«. Zeugniss seiner muskelkräftigen Handfertigkeit ist besonders der Cyklus von Wandbildern aus dem amerikanischen Befreiungskrieg, womit er 1817 das Capitol von Washington illustrirte. Ausserdem sieht man in amerikanischen Sammlungen Historien wie die Schlacht von Bunkershill, den Tod Montgomerys, die Unabhängigkeitserklärung von Amerika, den Auszug der Garnisòn von Gibraltar und dergleichen, die in ihrem gesunden Realismus etwa mit den Bildern Gros' parallel gehen.



Washington Allston: Jeremias und der Schreiber.

Vom Flügelschlage der Romantik wurde Amerika mässig berührt — man hatte keine Mönche, Ritter und Räuber, für die man schwärmen konnte — und auch die Richtung, die in Ingres und Cornelius gipfelte, fand nur in *Washington Allston* einen Vertreter. Er war ein sehr vielseitiger Mann, der erst unter West, dann einige Jahre in Italien studirt hatte und seit 1818 in Boston Darstellungen aus der Bibel und Geschichte, Porträts, Idealfiguren, Genre und Landschaften malte. Man lobte seine poetische Ader und nannte ihn den amerikanischen Tizian. Solcher Enthusiasmus der Zeitgenossen hat selbstverständlich stets ernüchternde Kritik im Gefolge, und S. R. Koehler weiss in seiner Geschichte der amerikanischen Malerei nichts Günstiges über Allston zu sagen. Immerhin scheint er, soweit sich aus Abbildungen seiner Hauptwerke urtheilen lässt, — »Die beiden Schwestern«, »Jeremias und der Schreiber« oder »der durch die Gebeine des Elias wiedererweckte Todte« — ein starker, kräftiger Künstler gewesen zu sein. Die Zeichnung ist schön und gross, der dargestellte Gedanke einfach und tief, und über den Figuren liegt etwas fremdartig Derbes, realistisch Eckiges, das ihn mehr in die Nähe der englischen Praerafaeliten als in die der Idealisten stellt.

Mit Allstons Tode (1843) endete übrigens seine Richtung; der Genius der grossen Malerei wendete sich für immer von der neuen Welt, und ein Deutscher, *Emanuel Leutze,* ging auf dem von West und Copley betretenen Wege weiter. In Württemberg geboren und in Düsseldorf fast Director geworden, kann er nur mit mässigem



W. S. Mount: Eine Ueberraschung.

Recht zu den Amerikanern gezählt werden. Seine Bilder aus den amerikanischen Freiheitskriegen sind eigentlich nur im Stoff amerikanisch. Von den Düsseldorfern unterscheidet ihn höchstens ein nüchterner, männlicher Zug. Sein Uebergang Washingtons über den Delaware ist ein ehrliches, loyales Historienbild, das in der ruhigen Sachlichkeit seiner Composition mehr dem ernsten Copley als dem sentimental-pathetischen Lessing ähnelt.

Nachdem Leutze den Weg gewiesen, wurde statt England und Italien Deutschland eine Zeitlang die Hochschule der amerikanischen Maler. Eine ganze Schaar — Edward White, Henry Peter Gray, William Henry Powell und Andere — folgten ihm nach Düsseldorf und setzten nach ihrer Rückkehr sentimental-akademische Historienbilder in die Welt Selbst die Genremaler, die in Amerika arbeiteten, unterscheiden sich wenig von den gleichzeitigen in Düsseldorf. Genannt werden Thomas Hill, ein Schüler Meyerheims, der seine californischen Landschaften gern zum Schauplatz idyllischer Kinderscenen machte, und Daniel Huntington, der am Schlusse seines Lebens, als er Präsident der New-Yorker Akademie



Thomas Cole: Landschaft.

geworden, auch in allegorischen Bildern: Mercys Traum, Sibyllen u. dgl. sich erging. Die Stelle, die Wilkie in England einnahm, gebührt in Amerika *William Sydney Mount,* der, selbst Farmer, das Leben der amerikanischen Landleute und Neger zu humoristischen Scherzen verarbeitete. Er bediente sich eines Ateliers auf Rädern, mit dem er im Lande herumzog, doch könnten Bilder von ihm wie »der Handel um ein Pferd«, »die Falschspieler«, »die kleinen Diebe« u. dgl. ebensogut in England oder Deutschland als in Amerika gemalt sein.

Das Originalste, was die amerikanische Malerei damals leistete, entstand auf dem Gebiete der Landschaft. 1817 war William Cullen Bryants »Thanatopsis« erschienen, ein Buch, das für Amerika dasselbe bedeutet, wie die Werke Thomsons und Rousseaus für England oder Frankreich, und bald darauf entwickelte sich jene »Hudson River School«, die daran ging, die Wunder der Rocky Mountains, die Ufer des Hudson und die amerikanischen Seen — zunächst im Sinne des Classicismus — zu verherrlichen. Der eigentliche Anreger der Richtung war *Thomas Cole,* der etwa mit den Deutschen Koch und Reinhart, in einzelnen seiner Arbeiten auch mit Joseph Vernet parallel geht. Poussin war sein Ideal, die historische Composition seine Stärke und die Farbe seine Schwäche. Dann wurde die mond-



Gifford: Sonnenschein auf dem Hudson.

scheinsüchtige, lyrisch gestimmte deutsche Romantik eine Zeitlang massgebend. Wie Cole, aus England kommend, die Principien Wilsons auf die amerikanische Bergnatur übertrug, so führte der in Düsseldorf geborene *Albert Bierstadt* die düsseldorfische Landschaft in die neue Welt über. Nachdem er 1853 am Rhein unter Lessing gearbeitet, nahm er 1858 an einer Expedition des Generals Lander in die Rocky Mountains Theil, und diese wilden Partien des Westens lieferten ihm seitdem das Material zu seinen Bildern. Ganze Gebirgsketten ziehen sich panoramaartig hin: tiefe Gebirgsseen, wild zerrissene Felsenmassen, stürzende Wasserfälle und schweigende Wälder. Nur ein Trapper, ein Kuhhirte oder Indianer, der auf ungesatteltem Pferd den Büffel jagt, belebt zuweilen die öde Wildniss. Solche ethnographisch interessante Dinge fanden naturgemäss auch in Europa Beifall. Zu gleicher Zeit, als Gude sein Vaterland Norwegen dem europäischen Publikum vorstellte, bürgerte Bierstadt die endlosen amerikanischen Wiesenflächen mit ihren Büffelheerden, die trotzig gigantischen Formen der Felsengebirge und die californischen Thäler im Kunsthandel ein — Bilder, die geographische Genauigkeit mit dem Streben nach meteorologischen Knalleffecten verbanden. Einer verwandten Richtung huldigten John B. Bristol und Frederick Edwin Church, die Ansichten des Chimborasso, des tropischen Mondlichtes in Mexiko, des brausenden Niagarafalles und der gewaltigen

Bergmassen des Westens mit starken Lichteffecten oder trocken photographischer Genauigkeit vorführten. Auch die Schweizer Hochalpen und die reichen Gefilde Italiens waren beliebt. Als der beste Techniker wird J. F. Kensett gerühmt, der ein feines Gefühl für die Poesie der Farbe gehabt und die lieblichen Gestade der amerikanischen Gebirgsseen gut gemalt habe, als der vielseitigste Sanford R. Gifford, der, ein amerikanischer Hildebrandt, alle Lichtphänomene Amerikas, Italiens und des Orients besang. Sonst wären von Landschaftern der sechziger Jahre etwa George Loring Brown, eine Art amerikanischer Claude, Worthington Whitredge aus Ohio, ein Schüler Achenbachs, John W. Casilear, Albert Bellows, Hubbard, Richards, F. Cropsey, Edward Gay, W. Stanley, Haseltine u. A. zu nennen, ohne dass es einem Nichtamerikaner möglich wäre, ein Urtheil über sie abzugeben. Im Allgemeinen scheint die Entwicklung die gewesen zu sein, dass man unter dem Einfluss des europäischen Paysage intime sich allmählich vom Gegenständlichen mehr frei machte und eine Wirkung mit rein künstlerischen Mitteln erstrebte. Decente Beleuchtungsstudien und intime Ausblicke auf Waldwege, auf ferne Hütten und Wiesengründe traten an die Stelle der Haupt- und Staatsactionen, der wilden Gebirgslandschaften und knalligen Feuerwerke. James Fairmann, ein geborener Schotte, hatte die Bekanntschaft der englischen Aquarellisten De Wint und Cox vermittelt. Die drei Brüder William, Peter und Thomas Morgan sind in ihrer starken Empfindung für Lichtwirkung offenbar durch Turner beeinflusst. Zwei eingewanderte Holländer Albert van Beest und F. de Haas, später der von ihnen angeregte Harry Chase, der 1862 nach den Niederlanden zu Kruseman van Elten und Mesdag gegangen war, malten die ersten Marinen: nicht mehr Scenen dramatischen Inhalts — Schiffe im



Hunt: Schafe auf der Weide.

Sturm, die an Klippen scheitern oder mühsam mit den hochgehenden Wellen kämpfen, wie sie bei C. Petersen, E. Norton und A. E Bricher vorherrschten — sondern ruhige Darstellungen der einfachen Poesie des Meeres. James M. Hart und Hamilton Hamilton gingen dazu über, unter dem Einfluss der Fontainebleauer die in rothem und gelbem Blätterschmuck prangenden amerikanischen Wälder darzustellen, mit Thieren, die auf den saftigen Wiesen lagern. Der bedeutendste war *William Morris Hunt,* der seit 1846 eine Zeit lang in Düsseldorf Bildhauer gewesen war und, bevor er sich wieder in Boston niederliess, eine längere Lehrzeit in Paris bei Couture, in Barbizon bei Millet durchmachte. Er hat namentlich einzelne Bilder mit Schafen gemalt, die in ihrer Feinheit sich Charles Jacque nähern.

Das war im Wesentlichen das Ergebniss der amerikanischen Kunstentwicklung bis 1860. Amerika hatte einzelne Maler, aber keine ausgebildete Schule. Es verbreitete sich auch hier der Ehrgeiz, mit den andern Nationen auf gleiche Höhe zu kommen, und um dies zu erreichen, war ein systematisches Studium im Ausland nöthig. Die Früheren hatten Amerika nur auf kurzen Reisen verlassen, die keine nachhaltigen Eindrücke hinterliessen; die nächste Generation machte sich überhaupt in Europa heimisch. Düsseldorf, wohin Leutze und Bierstadt gewiesen, konnte für sie als Hochschule nicht mehr in Frage kommen. München schwankte unentschlossen zwischen Kaulbach und Piloty. Eines desto grösseren Rufes erfreute sich Paris. Hier bei Gérôme hatte schon Lemuel Everett Wilwarth, ein Lehrer der New-Yorker Kunstschule, sich die Kenntnisse erworben, durch die er seinen Schülern imponirte. Von hier waren François Régis Gignoux und Asher Brown-Durand gekommen, zwei französische Landschafter, die in den 60er Jahren in New-York grosses Aufsehen machten. Paris wurde also für die amerikanische Generation von 1860, was es für die Deutschen von 1850 gewesen, und allein an der Hand der Pariser Amerikaner wäre leicht eine kurze französische Kunstgeschichte zu schreiben. Sie spiegeln deutlich die französischen Manieren der verschiedenen Epochen.

Als die Ersten eintrafen, waren die neuen Keime, die von Courbet und den Landschaftern von Fontainebleau in das Erdreich der französischen Kunst gesenkt wurden, noch nicht zur Oberfläche gedrungen. Im Mittelpunkt des Interesses stand die schulmässige, äusserlich glänzende Malerei Coutures. Bouguereau hatte seine ersten Erfolge gehabt und der kalte Porzellanstil Gérômes erregte Bewunderung.

Nebenher ging die wohlerzogene bretonische Bauernmalerei Bretons, der sich 1853 mit seiner »Rückkehr der Schnitter« in die erste Reihe der französischen Genremaler stellte. Diesen Meistern wandten sich die ersten nach Paris gekommenen Amerikaner zu.



Mosler: Die Rückkehr des verlorenen Sohnes.

Der 1840 in New-York geborene *Henry Mosler* vertritt die alte Genremalerei. Seine nachhaltigsten Eindrücke erhielt er in den Jahren, als Knaus in Paris seine Erfolge feierte und Breton mit seinen ersten Bauernbildern auftrat. Arbeiten von ihm, wie »der Kesselflicker«, »das Herbstfest«, »die letzten Momente«, »der verlorene Sohn« sind gute deutsche Genrebilder, die von Vautier, Bokelmann oder einem der französischen Dorfnovellisten Brion, Marshall oder Breton herrühren könnten.

Bouguereaus parfümirter Neuclassicismus mit einem Stich in's weichlich Phantastische fand in *Carl Gutherz*, einem geborenen Schweizer, der 1851 als Knabe nach Paris gekommen war, einen Trabanten. Eines seiner Hauptbilder — 1888 — nannte sich »Lux Incarnationis«. Von der Krippe in Bethlehem ging strahlendes Licht aus. Die Luft war von himmlischen Heerschaaren gefüllt, die gleich wallenden, flimmernden Wolken den ganzen Aetherraum füllten. Aus diesem funkelnden Gewimmel lösten vorn lieblich schlanke, buntbeschwingte Engel sich los, goldene Aureolen um die jugendlichen Häupter. Auch einige kleinere, kindlich nackte Engelbübchen waren ihnen gefolgt und streuten himmlische Blumen herab, die zu rosigen Wolken wurden. Alle diese Engel waren modernisirte französische Cinquecento-Engel, alle von kraftloser Süssigkeit und monotoner Parfümatmosphäre. »Ecce homo«, »Sappho«, »Versuchung des heil. Antonius«, »Goldene Legende« und »Sommernachtstraum« waren die Titel seiner andern ebenso bunten wie weichlichen Bilder.



Bridgman: Im Harem.

Gérôme in's Amerikanische übersetzt, heisst *Frederick A. Bridgman*. Er war 1863—66 Stahlstecher einer amerikanischen Banknotengesellschaft und daher gut vorbereitet, als er bei dem harten Classicisten eintrat, dem er mit Entschlossenheit in den Orient folgte. 1872 betrat er zum ersten Mal den Boden Afrikas, bereiste Algier und Aegypten und wurde dann der Maler dieser Gegenden, nicht ihrer heutigen Bevölkerung allein, auch ihrer classischen Vergangenheit. Das »Begräbniss einer Mumie« brachte ihm auf der Pariser Weltausstellung 1878 die goldene Medaille, und 1881 hatte er auf einer New-Yorker Ausstellung schon 330 Orientbilder vereinigt. Bridgman hat sich bei Gérôme eine grosse Geschicklichkeit angeeignet, bei ihm Alles gelernt, was man lernen kann; er ist sogar ein wenig geschmeidiger als sein Lehrer, aber im Grunde auch ein harter Classicist. Weisse Gewänder und dunkle Hautfarbe, glänzender Marmor und scharfblaue Luft, ethnographische Genauigkeit und Vorliebe für die Anekdote sind die hauptsächlichsten Kennzeichen seiner Bilder. Er verfehlt nie, anzugeben, dass sein Negerfest »in Blidah« spielt; er entrichtet, wenn er in dem Cyklus »Opfer der Tugend« vom Ueberfall einer Haremschönen durch einen lüsternen Mörder erzählt, Gérômes



Weeks: Letzte Reise.

Scharfrichtergelüsten einen Zoll. Seine weissen, kalten Porzellantafeln sind gleich denen Gérômes verständig componirt, geschickt ausgeführt, sehr hübsch im Detail, aber bunt und hart, temperamentlos und kleinlich.

Der 1849 in Boston geborene *Edwin Lord Weeks* drang, nachdem er bei Gérôme gearbeitet, noch weiter in den Osten vor. Die ersten Bilder, mit denen er den Pariser Salon beschickte, schilderten Scenen aus den entlegensten Theilen Marokkos. Mit Karawanen, die er selbst organisirt hatte, drang er in das verborgene Innere dieses Kaiserreiches, um die fremdartige Wirklichkeit zu malen. Dann, um nicht monoton zu werden, siedelte er nach Ostindien über, das er in allen Richtungen durchwanderte, und wo Natur, Architektur und Menschenleben ihm eine noch grössere Fülle von Stoffen gab. Besonders gern weilt er in der heiligen Stadt Benares, am Ufer des Ganges, wo Pagode an Pagode sich reiht, Moschee an Moschee, und der Qualm der Scheiterhaufen emporsteigt, auf denen die Leichname der gläubigen Hindus verbrennen. Die Strassen wimmeln von weissgekleideten, weissbeturbanten Gestalten, denen riesige bunte Schirme Schutz vor den Strahlen der Sonne gewähren. Braune halbnackte Wäscher und Wäscherinnen hocken am Strand. Schlanke, braunhäutige Mädchen mit indischen



Stewart: Hunting Ball.

Palmblattfächern gehen an blendenden Marmorpalästen entlang. Weeks hat in seinen Studien aus Hindustan das Malerische und Groteske der Hindus und den Glanz des heissen Sonnenlichtes, das ihr Treiben bestrahlt, mit grosser Sachkenntniss ostindischer Natur geschildert. Schneeweisse tropische Sonne saugt sich in weisse Marmortempel, flimmert auf buntseidenen Costümen, brütet auf brauner Menschenhaut, glitzert auf dem Schweif von Pfauen oder auf den goldgestickten Behängen der Elephanten. Nur Werestschagins Orientbilder erreichten eine ähnliche grell tropische Wirkung.

Ein dritter Schüler Gérômes, *Harry Humphrey Moore*, wendete sich nach Japan, machte aber vorher noch eine zweite Lehrzeit durch: er war in Rom Schüler Fortunys. Dieser gab ihm das Prickelnde, Perlige seiner Malerei, und wie vor zehn Jahren die kecken, capriciösen Bilder des Spaniers mit Gold aufgewogen wurden, sind heute in Amerika die feinen, roth und gelb glitzernden Japonerien Moores sehr gesuchte Waare.

Julius L. Stewart, ein Pariser aus Philadelphia, der Sohn des amerikanischen Amateurs, in dessen Besitz sich die besten Bilder Fortunys befinden, ging den umgekehrten Weg: er war, bevor er bei Gérôme eintrat, erst Schüler des Fortuny-Schülers Zamacois, und auf diese Herkunft weist noch die heitere Buntheit, das geist-



Pearce: Schafhirtin.

reich Improvisirende seiner Arbeiten. Von Fortuny ausgehend, ist Stewart ein vollständiger Mann der Welt geworden, ein Gesellschaftsmaler von bestrickender Grazie, dessen »Hunting Ball« und »Five o'Clock Tea« 1889 zu den vornehmsten modernen Bildern der Pariser Ausstellung gehörten.

Nicht durch alte künstlerische Traditionen gehemmt, hatten die Amerikaner keine Veranlassung, in ihrer Malerei conservativen Anschauungen zu huldigen. Die Worte Classicismus und Naturalismus hatten für sie keine Bedeutung. Sie besuchten einfach die Ateliers, wo sie das Meiste zu lernen glaubten. Und nachdem sie anfangs den Akademikern der Ecole des Beaux Arts den Vorzug gegeben, waren sie später auch die ersten, die mitgingen, als in Paris die Schwenkung zur Landschaft und zum Naturalismus erfolgte. Gleich diejenigen, die im Beginn der 70er Jahre bei Bonnat und Carolus Duran eintraten, blieben nicht bei der Methode ihrer Lehrer, sondern wussten mit erstaunlichem Instinkt die Meister herauszufinden, denen die Zukunft gehörte. Manet und Monet, Bastien und Dagnan, Millet und Cazin wurden der Reihe nach um Rath gefragt. Bei vielen interessirt nur das Metier, das, was man in Paris faire les Rousseau,



Dannat: Spanische Sängerinnen.

faire les Carrière, faire les Bastien nennt. Man sieht bei Allen die Einflüsse, mögen sie den Landschaftern von 1830 folgen, sich in der Gefolgschaft Puvis de Chavannes' oder Besnards bewegen oder die Umgebungen von Giverny unsicher machen, um dort den kühnen Vibrationen Claude Monets zu lauschen. Aber da sie nie altmodischen, sondern stets den allermodernsten Vorbildern folgten, kennzeichnen sie, wenn nicht die amerikanische, doch schlagend die neuesten Strömungen der französischen Malerei.

Charles Sprague Pearce aus Boston, der 1873, 22 Jahre alt, zu Bonnat kam und seitdem als einer der feinsten Künstler der amerikanischen Colonie an der Seine lebt, pflegt mit Vorliebe in der Picardie zu arbeiten. Seine Hirtinnen, Holzhackerinnen, Schäferinnen und Bauernmädchen sind Arbeiten eines Mannes, der sich bei Bonnat eine kräftige Mache aneignete und Bastien Lepage mit Verständniss betrachtete.

William T. Dannat, ein breiter Maler, der seine Studien in München begann, dann nach Paris zu Munkaksy ging und heute, 40 Jahre alt, dort als Lehrer an der Ecole des Beaux Arts wirkt, beobachtet geistreich die malerischen Eigenthümlichkeiten Spaniens.



Harrison: In Arkadien.

Er ist ein Dandy der Kunst, dem das herkömmliche Schöne als etwas Abgedroschenes gilt, ein Pinseljongleur, der Alles kann, was er will und deshalb auch gern zeigt, was er Alles vermag. Seine ersten Bilder »Ein Quartett«, »Eine Sacristei in Aragonien« u. dgl. — verdankten offenbar ähnlichen Werken Manets ihre Entstehung. Heute ist Degas sein Ideal und das Studium des künstlichen Lichtes sein Experimentirungsfeld. Ein spanisches Tingl-tangl machte ihn 1892 zum enfant terrible der Münchener Ausstellung. Sechs kreischende und castagnetten-schlagende, rothgeschminkte Spanierinnen, eine hässlicher als die andere, sassen auf einer Bank vor hellgrauem Hintergrund. Das elektrische Licht, das sie voll beleuchtete, verzerrte alle Farben und umspielte die Gesichter mit violetten, weissröthlichen, grünen und blauen Reflexen. Das Ganze sah aus wie ein keckes Wirthshausschild, und nur wer sich nicht entrüsten wollte, merkte, dass es mit der Schlagfertigkeit eines Japaners beobachtet und alla prima heruntergemalt war mit einer Sicherheit, über die nur wenige unter den Lebenden verfügen.

Alexander Harrison hat sich in die Nähe Besnards und Cazins gestellt. Er hat nicht viel gemalt, aber jedes seiner Bilder war ein



Gay: Nähschule.

Schlager. Das erste und bescheidenste, eine kleine Landschaft von discret zarter Wirkung, zeigte ein Bächlein und Bäume, zwischen denen eine Lücke den Ausblick auf abendlich ruhevolles Land gewährte. Das zweite »In Arkadien« gab eine der feinsten Lichtstudien, die seit Manet gemalt. Wie hier das Sonnenlicht auf das hohe Gras und die dünnstämmigen Bäume fiel, seine Strahlen über Ast- und Pflanzenwerk gleiten liess, die grünen Halme wie leuchtendes Gold streifte und über die nackten Leiber schöner Frauen huschte, da über eine Hand, dort über eine Schulter oder ein Stück Busen, das war so virtuos gemalt, so poetisch empfunden, so frei von aller Erdenschwere, dass man kaum mehr das Gefühl hatte, einem Bild gegenüberzustehen. Der Luminismus Besnards hatte hier das letzte Wort gesprochen und die Höhe classischer Vollendung erstiegen. Das dritte Bild nannte sich »Die Welle«. Solche unsteten, in ihrem Wechsel so schwer zu erhaschenden Naturerscheinungen in ihrer Ganzheit zu fassen, war seit Manet das Hauptstudienobject der französischen Maler. Als Harrison seine Woge ausstellte, waren gleichzeitig Seebilder von Duez, Roll und



Melchers: Predigt.

Victor Binet vorhanden; Harrisons »Woge« aber war das beste von Allen. Die Wiedergabe des Wassers, die kristallene Transparenz der Wellen mit ihrer wechselnden Beleuchtung war hier so ausserordentlich wahr, dass man versucht war, das Wasser der Andern für absolut trocken zu erklären, verglichen mit diesem Wesen von feuchtem Element. Wenn man lange in diese sich thürmende und senkende Fluth, in das spritzende Wogengebraus blickte, fühlte man fast eine Art Schwindel und glaubte sich selbst auf den hochgehenden Wellenkämmen über bodenlosen Meerestiefen zu sehen. Die Luft und die Bewegung der Wogen bildeten auch in den nächsten Jahren den Hauptgegenstand von Harrisons Studien. Auf dem Bilde von 1892 wölbte sich ein grünlich gelber Abendhimmel über bewegungsloser grüngelber Meeresfläche, und in dieser badeten nackte Frauen, ganz von grüngelben Reflexen umspielt. Das Ganze war fast ein grüngelbes Einerlei in seinen bescheiden schwankenden Farben, doch mit welcher Feinheit waren diese Tonunterschiede nüancirt. Wie spielte das Licht, wie glitzerte und blitzte das Meer, wie duftig standen die Frauenkörper in der Luft. Auf seinem

Bilde von 1893 lag über einem stillen Waldsee träumerisch dunkelnd der Abend. Ein Kahn mit einem nackten Jüngling segelte durch die weltferne Einsamkeit. Die Wirkung war weit und feierlich, bescheiden und gross.

Walter Gay aus Boston, ein Bonnat-Schüler, hat sich besonders unter den Bauern des westlichen Frankreich heimisch gemacht und studirt mit der etwas langweiligen, temperamentlosen Offenheit nordischer Maler die Sitten des Volkes, da wo sie primitiv und naiv sind. Durch grosse, mit dünnen Gardinen verhängte Fenster fällt helles Tageslicht in saubere Bauernstuben und glänzt auf den Dielen des Bodens, den blanken Tischplatten und den weissen Häubchen der Bäuerinnen, die nähend bei ihrer Arbeit sitzen — das bekannte Lichtproblem, das auch von Liebermann, Kuehl und Uhde so gern verarbeitet wird. *Eugène Vail,* auf den Mesdag und de Nittis wirkten, hüllt seine holländischen Marinen und Londoner Hafenbilder in einen schweren, melancholischen Nebel. *Walter Mac Ewen* aus Chicago malt Interieurs mit delicatem Licht, feuchte Meeresluft und eintönige Dünen mit Arbeitern, die Abends vom Tagwerk heimkehren.

Sie Beide waren, bevor sie nach Paris übersiedelten, lange in Holland thätig, wohin Liebermann Ende der 70er Jahre den Weg gewiesen und wo noch heute Gari Melchers und George Hitchcock arbeiten.

Gari Melchers, ein früherer Schüler der Classicisten Boulanger und Lefebure, hat, worauf auch sein Name hinweist, etwas durchaus Holländisches in seinem Wesen, nur ohne die eigentliche holländische Zärtlichkeit. Wie die Holländer, neben denen er lebt, malt er Scenen aus dem niederländischen Bauern- und Fischerleben und hat besonders in den schmucklosen, weissgetünchten holländischen Dorfkirchen ein ihm zusagendes Studienfeld entdeckt. Gleich sein erster Versuch dieser Art, die »Predigt«, von 1886 war sehr robust gemalt und ehrlich gesehen. Ein paar Bauernfrauen in ihrem malerischen Costüm sassen auf der Kirchenbank und folgten andächtig den Worten des Predigers, den man nicht sah, aber zu hören glaubte, so überzeugend war der Ausdruck auf den Gesichtern. Gari Melchers ist ein ruhiger, ernster Beobachter und geht energisch der Natur zu Leibe, aber er blickt mit dem kalten Objectiv der Camera obscura in die Welt. Seine Figuren sind schwer und unbeweglich, seine Bilder trocken und poesielos, alle von demselben harten, nördlichen Tageslicht durchflossen. Vor seinem nüchtern sachlich gemalten »Abendmahl« em-

pfand man fast Mitleid mit diesen Menschen, deren Religion so jedes mystischen Reizes entbehrt. Die Kirche war kahl und eintönig; dem entsprachen die stumpfblauen, grünen und grauen Farben der Kleider, die dem Bild seinen eigenthümlich kühlen und trockenen Ton gaben.



George Hitchcock.

George Hitchcock, der mit Melchers zusammen in Egmond lebt, verbindet mit dem holländischen Phlegma eine gewisse zart englische praerafaelitische Nüance. Man kennt den holländischen Frühling: wenn die berühmte Blumenzucht einen blendend bunten Teppich von dunkel- und hellrothen, himmel- und veilchenblauen, rahmgelben und weissen Tulpen rings um Städte wie Haarlem und Egmond breitet, wenn berauschender Duft die Lüfte füllt und Nachtigallen in den grünen Holzungen schmettern. Ein solches Bild, die »Tulpenzucht«, begründete im Salon 1885 Hitchcocks Ruf. Auf einem seiner späteren dehnte sich ein weisses Lilienfeld aus neben einer grünen Wiese. Die Blumen waren hoch emporgeschossen und reichten dem jungen Landmädchen fast bis zum Gürtel, das ernst sinnend durch die idyllische Landschaft schritt. Ein zarter Strahlenreif schwebte über ihrem Haupt — es war Maria, die die frohe Botschaft des Engels erwartete. Auch die Dünen mit ihrem hohen, grau-grünen Gras und ihrer melancholisch feuchten Atmosphäre malte er gern. Bald stehen Schäferinnen — Jeanne d'Arc betitelt — sinnend bei ihrer Heerde, bald schreiten junge Bauernfrauen, von ihren Kindern begleitet, von der Feldarbeit heim.

Während diese in Holland thätigen Amerikaner ihrem Aufenthaltsort entsprechend einen gewissen provinciellen Charakter, etwas Phlegmatisches und Gemüthliches annahmen, sind die in London thätigen wieder vielgereiste, vornehme Weltmänner, elegant, raffinirt und flimmernd. Sie haben in Paris sich Alles angeeignet, was dort zu lernen ist, und diesem Pariser Chic noch ein duftiges angelsächsisches Aroma gesellt.



Hitchcock: Maria.

An ihrer Spitze steht *John Singer Sargent,* eines der blendendsten Talente der Gegenwart. Sargent ist noch jung: er ist in Florenz 1856 geboren. Hier und in Frankreich in glänzenden Verhältnissen aufgewachsen, erwarb er sich schon als Knabe, was vielen Malern zeitlebens nicht eigen wird: einen raffinirt feinen Geschmack. Nachdem er dann Porträts nach alten Venezianern copirt, trat er bei Carolus Duran ein, und heute ist er, was dieser eine Zeit lang war: der Maler mondänster Eleganz, mit dessen Damen verglichen die Durans wie Dorfpomeranzen erscheinen. Eine psychologische Analyse des Charakters liegt ihm ebenso fern als seinem Lehrmeister, aber wie gelingt es ihm, das duftige odeur de femme zu erfassen, Physiognomie, Mode und Bewegung, Ton und Geist einer vornehmen Aristokratie zu treffen. Wie lebendig stehen diese Damen da in ihren raffinirt geschmackvollen Roben. Keiner hat mit grösserem Verständniss diese professional beauties gemalt, die Alles dem Cultus ihrer selbst widmen. Keiner weiss so die stolze Zurückhaltung der Frau, den zarten Teint des jungen Mädchens, ein flüchtiges Lächeln, einen ironischen oder



Hitchcock: Heimkehr vom Felde.

ängstlichen Blick, eine Miene, eine Kopfwendung, ein Zucken der Lippen im Fluge festzuhalten. Keiner versteht so die sprechende Grazie feiner, nervöser Hände, die mit dem Fächer spielen oder ruhig ineinander gelegt sind. Er ist der Maler raffinirter, oft bizarrer Schönheit, die sich kennt und mit Bewusstsein in's rechte Licht setzt, ein Dandy von exquisitem Geschmack, der feinste Damenporträtmaler der Gegenwart. Eines seiner bezeichnendsten Bilder war 1881 die Dame in Schwarz mit dem herzförmig ausgeschnittenen Kleid — einer espèce de deshabillé, die sie mit reizender Unschuld trug. Wie ein plastisches Idol mit der Ruhe einer japanischen Buddhastatue stand sie da. Nachlässig und matt sank der Arm hernieder. Fast geisterhaft wuchsen die nackten Arme aus der schwarzen Seide heraus. Kein Armband verunstaltete sie; kein Collier störte die Eleganz des Halses. Die beiden Diamantketten, die das Kleid über den Schultern hielten, und ein kleiner Brillantstern im rothen Haar waren ihr einziger Schmuck. Mächtig wie ein Velazquez wirkte sein Porträt der Mrs. Boit; sehr vornehm Mrs. Henry White, Mrs. Comyns Carr und die Gruppe der Misses Vickers. Von 1887 war das Porträt der Mrs. Playfair, einer Dame von majestätischen Formen, die in gelblich weisser



John Sargent.

Seide mit dunkelgrünem Mantel vor weiss-rothem Grunde stand, von 1890 das der Ellen Terry als Lady Macbeth.

Ausser dem Lächeln der modernen Sphinx ist die Eleganz vornehm erzogener Kinder sein Studienfeld, und Renoir allein kommt als Kindermaler ihm gleich. Sie waren exquisit, von einer ganz neuen naiven Wahrheit, die vier kleinen Mädchen, die auf seinem »Porträt der Misses F.« in einem grossen dunkeln Saale spielten; alle Posen natürlich, alle Farben subtil, die Möbel, die grossen japanischen Vasen, die duftigen, hellen Kleider, die seidenen Strümpfe. Auf einem Bilde von 1891 sass ein allerliebster Backfisch, ganz von vorn gesehen, kerzengerade auf einfachem, hohen Holzstuhl vor einer dunkeln Vertäfelung und blickte mit weit offenen braunen Rehaugen ahnungslos träumerisch gradaus. Auf dem hübschen Bild »Carnation Lily Lily Rose«, das heute im Londoner South-Kensington-Museum hängt, ist mit der zarten Beobachtung des Kinderlebens noch ein geistreicher Lichteffekt à la Besnard verbunden. Die Scene spielt zur Zeit der Abenddämmerung in einer hübschen Gartenecke eines englischen Landsitzes. Inmitten dichter rosarother Blumen und grüner Blätter beschäftigen sich zwei kleine Mädchen mit dem ernstesten Gesicht der Welt, grosse japanische Lampions anzuzünden, deren Licht mit dem der Dämmerung kämpft und in röthlich zitternden Wellen auf dem Blattwerk und den Kleidern der Kinder spielt.

Sargent ist in seiner ganzen Art Franzose und in erster Linie ein Maler für Maler. Alles Poetische, Innerliche fehlt ihm vollständig. Er ist wie Besnard ein raffinirter Virtuos, aber ein Künstler, der die Bewunderung seiner Collegen auch dann herausfordert, wenn das grosse Publikum rathlos vor seinen Bildern steht. Sein Metier amüsirt ihn, darum amüsirt er Andere. Seine Werke haben immer den Charakter der Handarbeit. Jeder Pinselstrich lässt sich verfolgen. Alles zuckt, athmet, lebt und bewegt sich. Einige Scenen aus Venedig



Sargent: Dame in Schwarz.

und spanischen Tingl-tangls zeigten vielleicht die Summe seines Könnens. Selbstverständlich ist weder der Canal grande, noch der Marcusplatz dargestellt, so etwas Banales und Abgegriffenes liebt Sargent nicht. Seine Ansichten aus Venedig enthalten nur Scenen aus dunkeln Winkelgässchen oder aus niedrigen Sälen, in die scheu ein Sonnenstrahl fällt. Oder durch die Strassen gehen hurtig wie Eidechsen auf ihren Holzpantöffelchen ein paar Mädchen aus dem Volk, in ihren schmutzigen, grüngelben Shawl gehüllt. 1882 malte er einen Zigeunertanz von einer ritterlichen Maestria, über die Goya sich gefreut hätte. Nur Degas würde die Bewegung dieser Tänzerin in ihren verschwimmenden Linien mit so erstaunlicher Sicherheit, nur Manet diesen Guitarrero in solcher Natürlichkeit gegeben haben. Sein letztes Meisterwerk, die Carmencita, das Porträt der spanischen Sängerin, die in orangefarbenem Kleid, die Hände in die Hüften gestemmt, vor die Rampen tritt, ist in's Musée Luxembourg gekommen.

Neben Sargent trat von Londoner Amerikanern auf den letzten Ausstellungen besonders Henry Muhrmann hervor, der, in München gebildet, jetzt mit Vorliebe in Hastings arbeitet und inmitten der düstern Klippen dieses alten Fischerortes Landschaften von dämmernder Tiefe und schwermüthigem Ernst gemalt hat.

Die Amerikaner vermochten mit ihrem feinen Spürsinn für das Neue und Zukunftsreiche den Werth der europäischen Kunstschulen wohl abzuwägen. Unter Deutschlands Kunststädten ward daher weder



Sargent: Zigeunertanz.

Berlin noch Düsseldorf, sondern lediglich München von ihnen aufgesucht, und auch dieses erst, nachdem es mit Entschiedenheit der grossen modernen Strömung sich angeschlossen.

Carl Marr besonders hat hier den Ruf eines Künstlers von ungewöhnlicher Gediegenheit sich erworben. Man kann ihn weder besonders geistreich, noch besonders intim nennen, und manche junge Maler schütteln vor seinen Bildern gleichgültig den Kopf: langweilig und gediegen, gediegen und langweilig. Marr ist kein Stürmer und Dränger, er ist ein Arbeiter, der geborene Akademieprofessor, dessen Talent sich aus Willenskraft, Arbeit, Studium und Geduld zusammensetzt. Er besitzt eine trockene Präcision, der Gerechtigkeit widerfahren zu lassen nicht schwer ist, und hat sich durch diesen ruhigen, sicheren, von allen Extravaganzen freien Naturalismus zwar nicht unter den Feinschmeckern, aber unter den Conservativen viel Freunde geworben.

Seine grosse »Flagellantenprocession«, mit der er 1889 sich in die Kunstwelt einführte, war ein gutes, ernstes, von falschem Pathos freies Historienbild. Man konnte nicht sehr froh darüber sein, an die Stelle der braunen Historienmalerei eine helle gesetzt zu sehen, musste aber doch die zeichnerischen Qualitäten, den Muth und die

Ausdauer anerkennen, die dazu gehörten, eine so grosse Leinwand zu illustriren. Sein nächstes Bild »Deutschland im Jahre 1806« war intimer und feinfühliger: im Stoff nicht ganz frei von deutsch-genrehaften, nach der Gartenlaube schmeckenden Zügen, aber technisch von Interesse, weil es nach einer Periode einseitiger Hellmalerei zum erstenmal die Beobachtung des Dämmerlichtes im Innenraum aufnahm.



Sargent: Carnation Lily Lily Rose.

Selbst in seinem »Sommertag« von 1892 hatte er verstanden, mit den Mitteln des modernen Pleinair ein auch dem grossen Publikum verständliches Genrebild hinzustellen. Diese Mädchen, Mütter und Kinder, die im Garten unter der Laube sassen, waren so nett, dass sie dem Sonntagspublikum gefielen; und der Glanz der durch die Blätter rieselnden Sonne, das Spiel der Lichtflecke auf dem Boden und den menschlichen Gestalten war gleichfalls mit vollendetem Können interpretirt. Marr hat die Fähigkeit, Jedermann zufrieden zu stellen. Seine Bilder ziehen die incompetentesten Augen an, indem sie ihnen eine Geschichte erzählen, und sind durch ihre gediegene Mache auch dem anspruchsvolleren Auge kein Aergerniss.

Charles Frederick Ulrich, geborner New-Yorker, dann Loefftz- und Lindenschmitschüler, hat namentlich in Italien Hübsches zu malen gefunden. Er ordnet sich der Gruppe ein, die durch Ludwig Passini, Zezzos, Nono, Tito, Cecil van Haanen, Franz Ruben, Eugen Blaas, William Logsdail, Henry Woods und Andere repräsentirt wird. Die farbige Lagunenstadt ist seine Domäne, nicht mehr das romantische Venedig, sondern das Venedig des Tages mit seinen engen Gassen



Sargent: Venezianische Strassenscene.

und hübschen Mädchen, das Venedig mit seinen glitzernden Lichteffekten und malerischen Strassenfiguren. Wäscherinnen, Blumenbinderinnen, Bohnenknäuflerinnen sitzen lachend und scherzend bei der Arbeit, dieselben koketten, schwarz- und rothhaarigen Mädchen mit den perlweissen Zähnen und zierlichen Pantöffelchen, die auf den Werken Titos ihr Wesen treiben. Was Ulrich von den Italienern unterscheidet, ist nur, dass er im Gegensatz zu dem Fortuny'schen Feuerwerk mehr im Sinne der englischen Aquarellisten Feinheit und Weichheit der Uebergänge, milden Glanz der Farbe, vornehme Gehaltenheit des Gesammttons liebt.

Von Robert Koehler aus Milwaukee sind Porträts und anspruchslose Momentaufnahmen aus dem Münchener Strassenleben, von Sion Wenban gute Landschaften und Radirungen zu nennen. Orrin Peck erregte 1889 durch ein Bild »Von ihm« die Aufmerksamkeit — eine sinnige Düsseldorferei mit moderner Technik. Hermann Hartwich, ein Löfftzschüler, pflegt seine Stoffe hauptsächlich in Südtirol und Oberitalien zu finden: Interieurs mit Grossmüttern und Kindern, Wäscherinnen auf sonnigen Wiesen oder Winterlandschaften mit Viehhändlern und frierenden Thieren.

Etwas Amerikanisches haben alle diese Maler nicht. Sie sind kaum zu unterscheiden von ihren französischen, englischen und deutschen Collegen. Desto bewundernswerther aber, wie schnell und mächtig Amerika sich technisch auf den europäischen Krücken zu erheben anfing. Alle sind gute Soldaten in den Schaaren der fremden Heerführer geworden. Sie haben in Europa fest zu stehen gelernt, und schon dies ist eine grosse Errungenschaft. Noch im Jahre 1878 konnte G. W. Sheldon in einem Aufsatz über amerikanische Kunst in Harpers Monthly schreiben: »Der grosse Fehler der amerikanischen Kunst ist — Ignoranz. Die Künstler, mit

wenigen Ausnahmen, haben ihren Beruf nicht gründlich gelernt, wie sie überhaupt nicht die rechten Schüler sind. Sie lernten nicht früh genug zeichnen und haben es weder eingehend noch lang genug geübt. Sie sind nicht eingeweiht in das Wesen der Sache, haben keine klare Idee von dem, was Kunst ist und was Kunst verlangt«. Heute nach zwölf Jahren ist das gerade Gegentheil eingetreten. Was an allen amerikanischen Bildern auffällt, ist ihre hervorragende technische Tüchtigkeit. Es blickt aus den Gemälden eine angestrengte Schulung des Talentes, ein Streben, den Stoff möglichst künstlerisch zu vertiefen, eine Gründlichkeit, die selbst wir »gründlichen« Deutschen selten haben. Und da Technik die Basis jeder Kunst, ward hiermit auch die Grundlage für das Emporkommen einer eigentlich amerikanischen Schule geschaffen.



Sargent: Carmencita.

Es ist ja für den Nichtamerikaner ein Ding der Unmöglichkeit, sich von der Kunst jenseits des Ozeans ein klares Bild zu entwerfen. Aber nach den Berichten von dort muss eine gewaltige künstlerische Bewegung seit zwanzig Jahren durch die Vereinigten Staaten gehen, die sich in der Gründung zahlreicher Museen, Kunstschulen und Künstlervereinigungen äussert. In jeder grösseren Stadt



Winslow Homer: Negerschule.

gibt es Gewerbemuseen und Gemäldegalerien von theilweise grosser Bedeutung; namentlich die moderne Abtheilung des New-Yorker Metropolitan Museum of Art ist eine der besten Sammlungen dieser Art. Ueberall wurden Kunstakademien, deren hervorragendste die von Boston, New-York, Newhaven und Philadelphia sind, und umfangreiche Privatsammlungen in's Leben gerufen. Die illustrirten Zeitschriften finden ausgedehntesten Leserkreis und sind zum Theil Blätter von so künstlerischem Charakter, dass Europa ihnen nichts Aehnliches zur Seite stellen kann. Besonders das Century und Harpers Monthly beschäftigen unter ihren Illustratoren Männer wie Edwin A. Abbey, Charles S. Reinhart, Howard Pyle, Jos. Pennel und Alfred Parsons, deren Namen auf beiden Hemisphären guten Klang haben. Hand in Hand damit kam eine neue Schule für Holzschneidekunst empor, mit Frederick Jüngling, Closson und Timothy Cole an der Spitze, die sich zu ihren deutschen Collegen verhalten wie zu einem sauberen Linienkupferstecher ein geistreicher Radirer. Und selbst hinsichtlich der Malerei lieferten die Pariser Ausstellung 1889 und die Münchener 1892 den Beweis, dass in Amerika schon



George Innes: Landschaft.

heute ein eigenartiges Kunstleben sich rührt, dass die amerikanische Kunst keineswegs mehr ein Annex der europäischen ist, sondern ein selbständiger, von Europa losgelöster Organismus. Noch auf der Pariser Weltausstellung 1855 hatten die Amerikaner überhaupt keine eigene Abtheilung. 1867 hatten sie drei Seiten einer kleinen Galerie inne, erregten aber nur bei ihren Landsleuten Interesse. 1878 waren sie schon in grösserer Anzahl und besserer Qualität vertreten. 1889 aber bildete die amerikanische Abtheilung eine der vorzüglichsten der Weltausstellung. Es traten nicht nur Maler auf, die, von Europa her bekannt, in der Heimath kräftig nach den Principien weiterschufen, die sie in der alten Welt sich angeeignet. Auch junge Leute stellten sich vor, deren Ausbildung sich schon »drüben« vollzogen hatte und die, von europäischen Einflüssen unberührt, keck ihre eigenen Wege gingen. Selbst ältere Künstler wurden entdeckt, deren Zusammenhang mit unsern Kunstschulen kaum nachzuweisen war und die sich den eigenartigsten Meistern Europas zur Seite stellten.

In den »wilden Westen« wird man auch durch diese Meister nicht versetzt. Man sucht umsonst nach Indianerhorden, grasenden Büffeln, brennenden Prairien und Urwäldern, nach Goldgräbern, Pelzjägern und Lederstrumpfromantik. Der vielseitige *Winslow Homer,*

der Maler von »Onkel Toms Hütte«, fällt als einziger auf, der auch in seinen Stoffen das Amerikanerthum vertritt. Er interessirte sich für die schwarze Bevölkerung und verstand die Europäer dafür zu erwärmen. Seine Negerstudien, seine Darstellungen von Land und Leuten, seine Schilderungen des amerikanischen Bodens mit dem darauf heimischen Menschenschlag sind oft ziemlich naiv in der Malerei, aber ehrlich, ernst, mit amerikanischem Wasser getauft. Er war ein frischer Realist, der gerade auf's Ziel losging und seine im Freien spielenden Scenen im Sonnenlicht vor der Natur fertig malte. So wurde er der erste energische Vertreter der Freiluftmalerei in Amerika.

Ausser ihm hat zuweilen Alfred Kappes das Negerleben mit Glück geschildert. G. Brush entnimmt seine Stoffe dem Leben der Indianer, und Robert Blum malt japanische Strassenscenen voll Farbenglanz und Sonnenleuchten. Im Uebrigen ist die amerikanische Kunst ein Resumé der europäischen, wie die Race selbst eine Mischung der Culturvölker der alten Welt. Sie weiss von der Eigenart des westlichen Volkslebens noch nicht so Originelles und Ungeahntes zu sagen, als Poe, Mark Twain und Bret Harte erzählten. Aber sie ist ein sehr geschmackvolles Resumé, und wenn Amerika vielfach noch immer als bequemer Ablagerungsplatz für europäische Marktwaare gilt, so bedeutet dies nicht, dass dort keine Maler vorhanden, sondern nur, dass diese Maler zu stolz sind, den Forderungen des Kunsthändlergeschmacks zu genügen. Den hauptsächlichsten Ausdruck fand diese Reaction 1878 in der Gründung der Society of American Artists, die als ersten Paragraphen in ihre Statuten den Satz aufnahmen, dass sie nicht in Cabanel, Bouguereau und Meyer von Bremen, sondern in Millet, Corot und Rousseau ihre Führer sähen. Die Gründer waren der aus München zurückgekehrte Walter Shirlaw, George Fuller, der fern von dem hauptstädtischen Künstlerleben in stiller Zurückgezogenheit auf seiner Farm gelebt hatte, George Innes, Wyatt Eaton, Morris Hunt und Thomas Moran. Das Verdienst dieser Männer ist es hauptsächlich, die vornehme Kunst der Fontainebleauer zur Basis des amerikanischen Kunstbetriebs gemacht zu haben.

George Innes stellte sich in Deutschland zum ersten Mal 1892 mit drei Landschaften vor. Die eine »Sonnenuntergang« von 1888 zeigte ein paar dürre Bäume auf einsamer Heide, und einen zerrissenen schwarzblauen Himmel, aus dem tiefroth die Sonne brach. Die zweite, »Wintermorgen«, schilderte eine Jahreszeit, die auch den



Childe Hassam: New-York Avenue 7.

englischen Malern so lieb ist: den Vorfrühling vor dem Ergrünen der Natur, wenn Bäume und Sträucher die ersten Knospen ansetzen und durch die Reste des Schnees, der in schmutzigem Braungrau die Fluren noch deckt, doch schon eine Ahnung künftigen Sprossens hervorlugt. Das dritte Bild »stiller Tag« zeigte ein paar Bäume am See, in der Dämmerung: die Formen der Natur waren dem Maler nur ein Mittel, um an ihnen das Spiel fein abgewogener Töne zu schildern.

Man erfuhr, dass George Innes, ein Meister, den seine Zeitgenossen nicht zu würdigen wussten und der erst von der jüngeren Generation die Palme erhielt, am 1. Mai 1825 in Newburgh (Orange County) geboren war, in der Nachbarschaft der romantischen Ufer des Hudson, wo einfache, ländliche, idyllische Landschaften dicht neben amerikanischen Urwaldscenerien sich ausdehnen. Als er zu malen anfing, war gerade der aus Frankreich gekommene R. Gignoux, ein grosser Verehrer der Meister von Barbizon, im Vollbesitz seiner Kraft. Bei ihm bekam Innes die ersten Landschaften der Fontaine-

bleauer zu sehen, deren genauere Bekanntschaft ihm ein Aufenthalt in Europa 1871—75 vermittelte. In diese spätern Jahre fallen seine bedeutendsten Schöpfungen. Sein Leben war wie das Corots eine stete Erneuerung. Gleich diesem hat er mit Ansichten aus Italien begonnen. Einfache Bilder aus der römischen Campagna wechseln mit schlichten Darstellungen des Golfes von Neapel. Dann war er eine Zeit lang Romantiker, der die wilden Wälder Amerikas mit Engeln und Pilgern, Crucifixen und Mönchen staffirte. In den 60er Jahren wurden die Wunder des Lichtes sein Studienfeld, und manches seiner damaligen Werke, wie das grosse Bild »Light triumphant« könnte von Turner herrühren. Graue Wolken durchziehen das Firmament, hinter denen leuchtend der Sonnenball steht; der ganze Himmel schimmert wie flüssiges Gold; gelbleuchtend ist der Strom, der durch die Wiese fliesst; Sonnenstrahlen rieseln durch die Aeste der Bäume und hüpfen auf dem glänzenden braunen Fell der Kühe und den weissen Pferden der Cowboys umher. Ernst und düster, von dichter Finsterniss übergossen, war das »Thal des Todesschattens« mit dem fernen Kreuz, an dem leuchtend der Körper des Heilandes hing. Und heute ist derselbe Romantiker abgeklärt und ruhig geworden — classisch wie ein Fontainebleauer, dessen Namen man nur nicht angeben kann. Er liebt die Welt, wenn sie in scheuem Dämmer liegt, welliges Gelände mit entlaubten Stämmen und dürren Büschen, aber auch die rothglühende Pracht des Sonnenuntergangs und den schwarzen Gewittersturm. Bald ist er breit und mächtig, wie Rousseau, bald zart und elysisch wie Corot, da idyllisch ländlich wie Daubigny, dort pathetisch klagend wie Dupré. Alle seine Bilder sind breitgemalte, tiefgestimmte und vollklingende Tonsymphonien. Die Kunstgeschichte hat ihn als einen der vielseitigsten und feinsten Landschafter des Jahrhunderts zu feiern.

Wyatt Eaton wurde der amerikanische Millet. Nachdem er erst in Düsseldorf Schüler Leutzes, dann mehrere Jahre in Barbizon gewesen, malte er ruhende Schnitter, Holzhacker oder Bauern bei der Arbeit, alle jene ländlichen Motive, die ihren künstlerischen Naturalisationsbrief dem poetischen Genie Jean François' verdanken. Das Talent Wyatt Eatons hat nicht die robuste Grösse, die ganze Rusticität des Meisters von Gruchy, hält sich jedoch auch fern von der appretirten Eleganz, durch die Jules Breton Millets Bauern den Eingang zum Salon verschaffte. Seine Darstellung des Landlebens ist ernst und ehrlich, seine Malerei wie die Millets von einer gewissen



Vonnoh: Mohnfeld.

mühseligen Schwere. Menschen, Getreideschober und Bäume sind vom gleichen öligen Licht umspielt.

Ein jüngerer Künstler, *Dwight William Tryon,* seit 1885 Director der Hartfort Kunstschule, hatte noch unter Daubigny sein Auge gebildet. Man sieht bei ihm wie auf Daubigny's Bildern eine silbergraue Atmosphäre, von der sich junges spitzenartiges Blattwerk abhebt, leuchtend grüne Wiesen und sanft rieselnde Bächlein, Aehrenfelder, Apfelbäume und Obstgärten. Auf seinem zarten Bildchen »aufgehender Mond«, das die Münchener Ausstellung 1892 enthielt, spielte das hinscheidende Abendroth in gelbem Dämmerschein über einem blaugrünen Heuschober. Das zweite, »Tagesanbruch«, zeigte einen See und eine schlummernde Stadt, über die das Morgengrauen seine schüchternen Strahlen warf. Auf dem dritten »Dezember« war ein Stück Schilf und ein graues Brachfeld dargestellt, über dem kühl und ernst eine grauschwere, von gelblichen Lichtstreifen durchzogene Luftschicht lagerte.

J. Appleton Brown, dessen Arbeiten schon in den 70er Jahren im Salon Aufsehen machten, wird von den amerikanischen Kritikern mit Dupré verglichen. Die liebste Farbenstimmung ist ihm ein fahler Sonnenuntergang, in den eine knorrige Eiche oder das gelbe Segel eines kleinen Fahrzeuges wie ein schwarzes Phantom hineinragt. Peter Moran, der ausgezeichnete Thiermaler, schwenkte früh von Landseer zu Rosa Bonheur und Troyon über. Von seinen Brü-



Kenyon Cox: Abend.

dern Thomas und Edward hat der eine Landschaften, der andere die See und das Treiben am Strande beobachtet. Sie sind zwei amerikanische Künstler in jedem Sinn, die ihre Stoffe nur der amerikanischen Natur entnehmen und sie in eigenthümlich brillanter Beleuchtung schildern. Auf Thomas Moran Darstellungen aus dem südlichen Urwald sind alleFormen in goldigen Turnerschen Duft gehüllt. Grellrothe, blau und violett leuchtende Felsenmassen und Wasserfälle baden sich in sonnigem Nebel, in orangefarbener, zartblauer oder lichtgrüner Luft. Edward Moran malte Fischer und Fischerinnen bei der Arbeit oder bei der Heimkehr — Wasser und Strand, Menschen und Fahrzeuge verschwimmen in bläulichem, alle Linien auflösendem Dunsthauch. L. C. Tiffany setzte im New-Yorker Hafen sich fest und malte dort hübsche Sachen, die denen Vollons nichts nachgeben: vorn Schiffe und arbeitende Menschen, im Hintergrund die pikante Silhouette von New-York, die frisch aus dem Nebel auftaucht und sich im klaren Wasser des vom Morgenroth vergoldeten Oceans spiegelt. Sehr intim wirkt John Francis Murphy, dessen dunkle Waldpartien, schilfige Weiher und graue Bauernhütten zwar am Hudson gemalt, aber in ihrer feintonigen Naturpoesie ganz mit den Augen der Fontainebleauer gesehen sind.

Die Jüngeren gingen von dieser altmeisterlichen Schönheit und der lichtumflossenen Klarheit Turners zum Studium noch complicirterer Lichteffekte über. Feuer, Lampenlicht und Sonne streiten auf der Leinwand um die Herrschaft. Childe Hassam, der vor einigen



Dewing: Am Clavier.

Jahren von Paris nach Amerika zurückkehrte, hält das New-Yorker Strassenleben in frischen Momentaufnahmen fest: Schnee, Rauch und flimmerndes Gaslicht, das durch die Fenster der Läden strömt, vibrirend die Nacht durchzuckt und auf den Gesichtern der Menschen in grellem Schein reflectirt. Julian Alden Weir, der Sohn des amerikanischen Piloty Robert Walter Weir, arbeitete zwar in Paris bei Gérôme, scheint jedoch dort viel häufiger Cazin betrachtet zu haben. Seine einfachen Bildchen — Feldwege, die zwischen Wiesen hinführen, kleine Bächlein, die an staubigen Strassen vorbeirieseln — haben jenen weich sinnenden, zart träumerischen Zug, der Cazins Landschaften kennzeichnet. H. W. Ranger liebt die discrete Stunde, wenn die angezündeten Gaslaternen mit dem sinkenden Tageslicht kämpfen und das elektrische Glühlicht in scharfen Strahlen das über den Strassen ruhende Rauch- und Nebelmeer kreuzt. Alexander van Laer neigt, seiner niederländischen Abstammung folgend, in seinen Marinen mehr zu Mesdags grauen Tönen hinüber. Bisbing malt grosse, luft- und lichtdurchflossene Landschaften mit Kühen, die träumerisch in der Sonne liegen; Davis weiss die grau-blauen Effekte



William Chase.

des Morgens mit grosser Feinheit zu interpretiren. Der jüngere Innes liebt abziehende Gewitterschauer, Regenbogen und dunstrothe Sonnenstrahlen, die sich keilförmig durch ein Meer von Nebel schieben und auf weiten steinigen Feldern lagern.

Neu, erbittert neu, neu bis zur Uebertreibung sind auch die Figurenmaler. Der lustige J. C. Brown, der unermüdliche Schilderer der New-Yorker Strassenjungen, J. Mc. C. Hamilton, der von Alfred Stevens seinen Ausgang nahm, der Feinmaler Ignaz Marcel Gaugengigl, selbst J. Ridgway Knight in Philadelphia, ein in's weiblich Hübsche transponirter Bastien-Lepage, passen mit ihrer glatten, sauber gewissenhaften Malerei schon nicht mehr in's Gesammtbild der amerikanischen Kunst. Die Jüngeren verlieren ihre Zeit nicht mit solch spitzpinseliger Detailarbeit, auch die gewöhnliche Graumalerei ist ihnen zu einfach. Einige, wie Eliuh Vedder und Frederick S. Church, bewegen sich in grotesk phantastischer Ideenwelt. Andere suchen die gewagtesten coloristischen Stimmungen zu fassen und erwecken oft den Eindruck, als seien ihre Bilder überhaupt nicht mit dem Pinsel gemalt. Das Aeusserste in dieser Hinsicht leistete auf der Münchener Ausstellung 1892 der kecke Colorist *Robert William Vonnoh*. Sein flammendes, glitzerndes Klatschrosenfeld, in dem ein Mädchen herumspielte, und über das glühend die Julisonne streifte, glich weniger einem Oelbild als einem Relief in Oelfarbe. Das völlig reine Roth war in breiten Haufen unmittelbar aus der Tube auf die Leinwand gedrückt und stand flackernd gegen die blaue Luft; die blau-grünen Blätter waren ebenso unvermittelt daneben gesetzt, weisse Lichter durch geistreich aufgesparte Stücke blanker Leinwand erzielt. Noch nie war mit solcher Kühnheit allen herkömmlichen Ateliergepflogenheiten der Krieg erklärt, noch nie ein so barbarisches Mittel angewandt worden, eine erstaunliche Lichtwirkung zu er-



Chase: Im Parke.

reichen. Selbst mit der Porträtmalerei werden raffinirte Beleuchtungsstudien verbunden. Die Personen sitzen vor einem Kamin oder unter der Lampe, vom Feuer bestrahlt; Hände, Gesicht und Kleider sind von Flammenreflexen übergossen, und *Charles Edmund Tarbell,* der wie Besnard im Menschenkopf nur einen Spielplatz für Lichteffekte sieht, pflegt seine breit durchgeführten Mädchenbilder nach dem Ton des sie umspielenden Lichtes kurzweg »Ein Opal« oder »Ein Amethyst« zu nennen.

Aber wie die Amerikaner die Ersten waren, die der Lichtmalerei Manets folgten, so schlossen sie auch als die Ersten sich jenem Farbenlyrismus an, der, von Watts und Whistler ausgehend, heute in der europäischen Malerei immer grössere Kreise zieht. *Kenyon Cox,* ein Schüler Gérômes und Carolus Durans, der früher gern grosse mythologische Bilder im Sinne des französischen Classicismus malte, hatte auf der Münchener Ausstellung 1892 eine wundervolle nackte Frauengestalt vor einer tizianisch tiefen Baumgruppe, ein Werk, das von einem modernen Schotten hätte herrühren können, so volltönig waren die Farbenaccorde, die er darin anschlug.

W. Thomas Dewing, ein Schüler Boulangers und Lefebures, malt wie Whistler schlanke bleiche Frauen, die in der Dämmerung aus-

ruhen, und eines seiner Bilder — eine junge Dame in schwarzer Seide, die vor einer silbergrauen Wand am Piano sass — hatte in seinen vornehmen grauschwarzen Tonwerthen etwas von der prickelnden, chevaleresken Verve, die sonst nur bei Orchardson zu finden. Julius Rolshoven, der nach längerer Thätigkeit in Italien heute in Cincinati lebt, hatte Bilder aus Venedig ausgestellt: Mädchen, die beim Klang des Avemaria vor der Statue der Madonna knieen, Ansichten vom Dogenpalast oder von Chioggia, und auch in diesen Bildern war nichts von dem sonnigen Lichtspiel, das die modernen Italiener über solche Scenen breiten, — mächtige, grün-blaue Töne rauschten in dunkelm, feierlichem Ernst daher.

Mit dem feinsten Verständniss hatte *William Merrit Chase* den symphonischen Harmonien des grossen Magiers Whistler gelauscht. Chase galt schon in den 70er Jahren als einer der originellsten unter den jüngern Pilotyschülern, und Arbeiten von ihm aus jener Zeit wie der Hofnarr und die rauchenden Strassenbuben waren gute Genrebilder in deutschem Sinn. 1883 überraschte er durch das lebensprühende Porträt des Malers Frank Duveneck, der die Cigarre rauchend, mit amerikanischer Nonchalance rücklings auf einem Stuhle sass; durch das Porträt von F. S. Church und durch feine Landschaften — venezianische Canalbilder und öde, amerikanische Felspartien. Aus dem Pilotyschüler war damals ein kecker Hellmaler geworden, der in weissestem Sonnenlicht schwelgte. In den zehn Jahren, die seitdem vergingen, führte Velazquez, den er in Spanien copirte, und Whistler, bei dem er in London war, ihn von der Hellmalerei weiter zu jener Tonschönheit, nach der heute allenthalben in Europa das Streben der vorgeschrittensten suchenden Geister geht. Der gegenwärtige Director der »Art Students Leage« malt, wenn es ihm behagt, in einem sehr graziösen, feinen Grau, wie in der Parkscene »Zwei Freunde«. Er ist hell und duftig, wenn es elegante Kinder zu malen gilt, schlanke Mädchen mit braunem Lockenhaar, die in blendendes Weiss gekleidet, in grünen, sonnigen Ebenen promeniren, am Bassin spielen oder im Zimmer über bunte Springschnuren hüpfen. Er schwelgt als Landschafter in tiefen schottischen Farbenaccorden und erscheint düster-mächtig in dem Porträt Whistlers.

Amerika hat also eine Kunst. Selbst die in der Heimath Thätigen zeigen weniger nationalen Accent als etwa die Dänen oder Holländer und können ihn nicht haben, weil Amerikas ganze Cultur weit mehr als die der andern Völker sich dem internationalen Weltverkehr öffnet.

Keine Intimität fesselt bei ihnen, nichts Zutrauliches, aber Klarheit des Auges, Gymnastik der Hand, raffinirter Geschmack und bewundernswerthes Blendwerk der Mache. Sie sind, mag Europa oder Amerika ihr Wohnsitz sein, als Kinder der neuen Welt auch die Modernsten unter den Modernen.



XLV.

Deutschland.

AM längsten brauchte Deutschland, den alten Adam, obwohl er weder recht französisch, noch recht deutsch gewesen war, auszuziehen und der grossen, Europa überfluthenden Strömung sich anzuschliessen. Noch im Jahre 1878 konnte die Gazette des Beaux Arts, der beste Werthmesser der europäischen Kunstleistungen, in ihrem Bericht über die Pariser Weltausstellung das Urtheil über die deutschen Säle in die Worte zusammenfassen: »Ein paar Künstler ersten Ranges und zahlreiche Talente, sonst steht die deutsche Malerei noch auf dem Niveau der Schulen, die bei uns vor dreissig Jahren blühten — die einzige, die daran zu zweifeln scheint, dass das Zeitalter der Eisenbahnen und der Weltausstellungen auch eine andere Kunst als das der Philosophie und kleinstädtischen Abgeschlossenheit brauche«. Man hatte den Zopf, der früher anderswo Mode war, so lange getragen, dass man ihn nun pietätvoll »nationaldeutschen Stil« nannte. Es war dem Gedächtniss entschwunden, dass die Historienmalerei 1842 von Belgien importirt ward, wohin sie 1830 von Paris gekommen. Sie war im Laufe der Jahre eine so liebe Gewohnheit geworden, dass wir an ihr festhielten, wie an einem nationalen Banner, und Vereine gründeten, um der anderwärts Begrabenen in Deutschland eine Altersversorgung zu bereiten. Es war vergessen, dass das anekdotische Genre im Beginne des Jahrhunderts von England gekommen und dort, wie in Frankreich, nur ein Mantel für die Verdeckung künstlerischer Schwächen oder eine Abschlagszahlung für ein zur Kunstbetrachtung noch nicht erzogenes Publikum gewesen. Nachdem anderwärts die Phase des gemalten Geschichtchens überwunden, war es so hübsch, Gemüth und Humor als specifische Mitgift der Deutschen preisen zu können.

Die Münchener Kostümmaler vom Schlusse der 70er Jahre hatten den für Deutschland wichtigen Schritt gethan, an die Stelle der gemalten Historie und gemalten Anekdote Malerei zu setzen,

und ihre Bilder erregten in Paris den meisten Beifall. Doch der Berichterstatter der Gazette wies auch bei ihnen mit Recht darauf hin, dass sie nur eine Durchgangsphase zur Modernität bezeichneten. Das hingebende Studium der alten Meister hatte dazu verholfen, wieder malen zu lernen, nachdem bisher nicht die Malerei, sondern die Fabel in erster Linie gestanden — aber zum Schluss war Alles hoffnungslos gut gemalt, ohne dass dadurch die Kunstgeschichte einen Schritt vorwärts kam. Man verstand das Gewand der Alten meisterlich zuzustutzen, formengewandt zu drapiren, farbenfreudig zu besetzen, aber es war doch ein altes Gewand, das trotz künstlicher Auffrischung nicht schöner wurde als es neu gewesen.

Mit Menzel hatte die Schilderung des wahren, des modernen Menschen begonnen. Er bildete in jenen Jahren eine Enclave für sich. Ganz positiv und scharfäugig, fand er seine Rechnung überall: in den Salons, auf den öffentlichen Promenaden, in den Menagerieen und Arbeitsräumen. Er erzählte nicht, fügte nichts Humoristisches bei, er beobachtete nur. Und doch lag auch in seiner Art noch ein gewisses genrehaft novellistisches Element, eine Neigung nach der raisonirenden Seite. Er beobachtete die Physiognomien und Stellungen seiner Mitmenschen mit den Augen Hogarths, das Ceremoniell der Galas wirkt, wenn er davon berichtet, mehr plebejisch als vornehm; das Vergnügen in den Badeorten hat, von ihm angeschaut, eine fast traurige Komik. Er war ein kalter Analytiker, der scharf Durchdachtes scharf accentuirte und präcisirte, aber es fehlte ihm noch die Zärtlichkeit, die Erregung, die Liebe. Etwas Satirisches liegt in der Art, wie er unterstreicht, etwas Herzloses in dieser überlegenen Ironie, die kaum vor hilflosen Kindern und wehrlosen Frauen die Waffen streckt. Wenige haben schärfer ihren Mitmenschen in die Seele geschaut, aber immer steht er unnahbar über ihnen, benutzt sie nur zur Anfertigung geistreicher Epigramme.

Mit Leibl hatte nach diesem pikanten Feuilletonstil Menzels die deutsche Malerei einen weitern Schritt in der Richtung der Einfachheit vorwärts gemacht. Sie interpretirt nicht mehr im Sinne des Pointirten, sie betrachtet und malt. Sie malt sehr gut, malt menschliche Körper und Kleidungsstücke bis zur Illusion genau nach, sie malt Alles, was man berühren kann, mit einer Naturtreue, dass man die Hand darauf legen möchte. Die ganze Einwohnerschaft Aiblings, Jäger, Bauern, Weiber, erscheinen in Leibls Bildern als beängstigende Doppelgänger der Natur, in einer Aehnlichkeit von niederschlagender

Wirkung. Der ganze technische Apparat ist von meisterhafter Sicherheit. Man bewundert das Handwerk und begreift trotzdem, weshalb die Nachfolgenden etwas Anderes als Leibl anstrebten.

Ebensowenig wie das Figurenbild hatte die Landschaft das Ziel erreicht, das den Jungen vorschwebte, seitdem die Meister von Barbizon auch in Deutschland sich genauerer Bekanntschaft erfreuten. Es war ein grosser Fortschritt gewesen, als *Adolf Lier*, auf Schleich zurückgehend, an die Stelle des gemalten Baedekers der aeltern Generation das Münchener Stimmungsbild setzte. Lier war in Barbizon gewesen. Die gewaltige Gestalt Jules Duprés war an ihm vorbeigegangen, und seine ersten Bilder bedeuteten für Deutschland eine Offenbarung. Mit der Abwendung vom rein Gegenständlichen, Geographischen und dem Hindrängen auf die Schilderung der heimischen Natur in den intimen Reizen der Licht- und Luftstimmung ging nothwendig eine wachsende künstlerische Vertiefung Hand in Hand. Einfache Partien aus der Umgebung von München, Schleissheim und Dachau, bei Mondschein, Regen oder Abendstimmung, im Frühjahr oder Herbst waren seine liebsten Motive. Die Strahlen der untergehenden Sonne spiegeln sich in braunen, von Bäumen umgebenen Sümpfen, oder das Abendlicht glänzt auf Schnee und Eis, oder das Licht der Mittagssonne kämpft mit dem Staub der Landstrasse, durch die behaglich eine Schafheerde schreitet. Der Schweizer *Adolf Stäbli* setzte sich am Starnberger- und Ammersee fest, deren mächtige Baumgruppen mit ihren majestätisch ernsten Silhouetten ihn besonders anzogen. Sein Landsmann, der verstorbene *Otto Fröhlicher*, der seine entscheidenden Eindrücke durch Théodore Rousseau erhielt, malte in der Umgegend von Dachau und Peissenberg weite Ebenen bei trüber Regenstimmung, knorrige Eichen, die gespenstisch zum Himmel starren, und hat, mittelmässig und falsch in seinen Atelierbildern, männlich kräftige Studien hinterlassen, aus denen köstlicher Waldesduft erfrischend entgegenweht. *Josef Wenglein* zeigte das breite flache, versandete Bett der Isar bei Toelz, den Kampf der Sonne mit den aus Wiesen und Mooren aufsteigenden Wasserdünsten, die waldigen Hügelrücken, die das Flussbett begrenzen, und die zarten Silhouetten des oberbayerischen Gebirges, die in flimmerndem Silberduft in der Ferne auftauchen. Der arme lebendig begrabene *Louis Neubert* liebte die Lyrik der Oede: schweigsame Küsten, wo ermüdete Wellen sich zur Ruhe legen, schwarze Herbstnächte, wenn die dunkeln Weiden schlafen und rauschende Wogen ihnen das Schlummerlied singen.

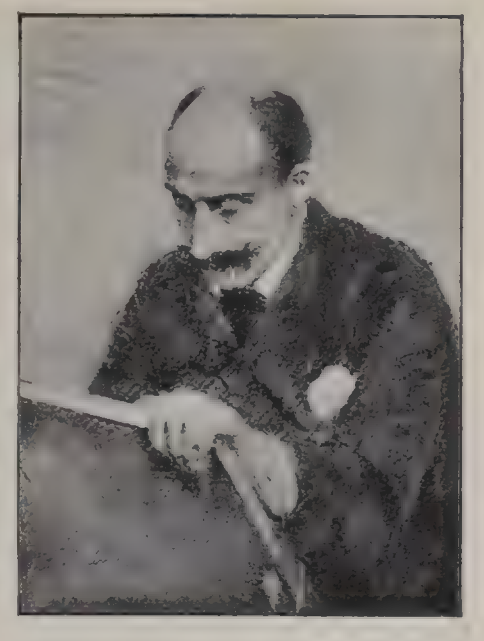
Carl Heffner fand in der weichen Parknatur Englands ansprechende Motive: stille Landsitze, die traulich, unter Bäumen versteckt, träumen und einsame Weiher, in denen träg hinziehende Wolken sich spiegeln. Allein weder Lier selbst in seinen spätern Jahren noch einer seiner Nachfolger besass die Achtung vor der Natur, die nöthig gewesen wäre, um aus den Lehren der Fontainebleauer den vollen Gewinn zu ziehen. Nur Anfangs, beim ersten Bekanntwerden des Paysage intime, erfrischte man sich an dem neuen Quell. Die späteren zeigen ihn sehr versetzt mit unpassenden Gewürzen. Zur Zeit, als der altmeisterliche Galerieton die Figurenmaleri beherrschte, ward auch die Landschaft diesem Einfluss unterthan. Liers warmes goldiges Licht wurde in der Münchener Schule zur Formel. Auf die schöne Vedute folgte der schöne Ton. Man betrachtete die Natur noch immer zu Gunsten vorgefasster Stimmungen, wodurch die schlichte Naturpoesie der Franzosen allmählich in ihr Gegentheil verkehrt wurde.

So lagen die Dinge, als in Paris die Impressionisten den Ruf nach Licht und Sonne erschallen liessen und durch die imposante Betheiligung der Franzosen an der Münchener Ausstellung 1879 von diesen Neuerungen genauere Kunde ward. Nachdem 1869 Courbet am deutschen Kunsthimmel aufgegangen, wiesen die Aussteller von 1879 auf den Weg, der von Courbet zu Millet, zu Manet und Bastien-Lepage führte.

Bald darauf merkte man eine gewisse Veränderung in den deutschen Ausstellungen. Zwischen den grossen Historien, altmeisterlichen Kostümstücken und veralteten Genrescenen hingen hier und dort sehr bescheidene Bilder, die von keinen Staatsactionen und amüsanten Schwänken erzählten, sondern Einfaches, Unscheinbares, unmittelbar Beobachtetes darstellten. Sie schilderten den Menschen bei der Arbeit: Hirten, Bauern, Schuhmacher, Netzeflickerinnen, Segelnäher und Drahtbinder, sie schilderten ihn bei der Erholung im Biergarten oder bei der gezwungenen Unthätigkeit des Alters. Die dargestellten Personen agirten nicht mit dem Publikum, wie auf früheren Genrebildern, sondern gingen still in der Sache auf. Alles war getilgt, was an die Beziehung zwischen Modell und Künstler, zwischen Figur und Ausstellungsbesucher erinnern konnte. Aber auch das Leblose, Versteinerte, das den Erzeugnissen des Realismus anhaftete, war gewichen. Kraftvoll wehte der Wind um die Figuren; nicht nur Bauern und Bauernkittel sah man, sondern glaubte Land-, Wald- und Erdgeruch zu athmen. Wie das moderne Drama

gleichzeitig mit allen zu Gebote stehenden Mitteln die Träger der Handlung in der Abhängigkeit von ihrer physischen und moralischen Umgebung, von der wirklichen und sittlichen Atmosphäre darzustellen suchte, so war auch für die Malerei die Atmosphäre — Luft und Licht — das wichtigste Studienfeld geworden. Dazwischen tauchten kleine Landschaften auf, das Unscheinbarste, was man malen konnte: eintönige Ebenen, das arme flache Land, Gemüsegärten und Krautäcker, geradlinige, in breiten Streifen gezogene Tulpenbeete: besonders oft bemerkte man die eigenthümlich schillernden, blaurothen Töne des Kohlkopfes. Wie die Figurenmalerei es verschmähte, noch durch Geschichten und Pointen das Interesse des für Kunst Unempfänglichen zu erregen, so verschmähten die Landschafter, durch Vorführung der Touristennatur ein topographisches Interesse zu erwecken oder durch falsche Stimmung für ihre Bilder Stimmung zu machen. Sie gaben mit gebundenen Händen pietätvoll der Natur sich hin, wollten das Auge nur hinlenken auf jene seelenvollen atmosphärischen Reize, die über stillen, unberührten Winkeln ruhen. Die deutsche Malerei war idealer und geschmackvoller geworden, indem sie nicht mehr direct für den Käufer arbeitete; sie war, obwohl sie nur mit Mühseligen und Beladenen, Kartoffel- oder Kohlfeldern sich beschäftigte, exclusiver und vornehmer geworden, indem sie nur leise, discrete Töne anschlug und keine Rücksicht auf die nahm, die diese Töne nicht hören konnten.

In der That war der Kampf, der in Deutschland zu bestehen war, ein fast noch schwererer als in Frankreich. Man hatte seit Oswald Achenbach und Eduard Grützner so viele Ansichten vom Vesuv und vom Golf von Neapel, so viele humoristische Episoden gesehen, dass man nach diesen Galalandschaften und lachenden Gesichtern einfache Gegenden und ernste Menschen sich kaum mehr vorstellen konnte. Die Unerbittlichkeit des Naturstudiums empörte die Augen, die die Natur nur noch »hergerichtet« vertragen konnten. Die frische Wiedergabe eigener Natureindrücke wirkte brutal gegenüber jener glänzenderen Malerei, die die fertige Formen- und Farbensprache der Alten geschickt als Ausdrucksmittel für ihre Zwecke benutzte. Das liebevolle Suchen nach den Tonwerthen unter Verzicht auf jeden erzählenden Inhalt wurde für geistlos gehalten, weil das Stoffinteresse, das roheste, das sich zur Kunst in Beziehung setzt, noch immer den Sinn für eigentliche Malerei schwer aufkommen liess.



Max Liebermann.

Desto mehr sah sich die Kunstwissenschaft, die sich bisher der modernen Kunst gegenüber fast immer ablehnend hatte verhalten müssen, diesmal veranlasst, vom ersten Tag an Wesen und Geschichte der künstlerischen Opposition mit Interesse zu verfolgen. Denn sie musste feststellen, dass deren Programm der herrschenden Kunst gerade jene Elemente als kunstgiltige bestritt, durch die sie von der alten sich fundamental unterschied. Die neue Kunst erweckte Vertrauen, weil sie nicht mehr einen Stil aus andern Stilen sich formte, sondern wie jede echte Kunst Spiegel und Chronik ihres eigenen Zeitalters sein wollte. Sie erweckte Vertrauen, weil sie nach einer langen Periode erzählender Zwitterkunst echte Gebilde der Malerei hinstellte, die keines interessanten Katalogtitels bedurften, sondern in sich selbst die Berechtigung ihres Daseins trugen. Ja, obwohl die Wurzeln des neuen Baumes in Frankreich lagen, schien es fast, als wollte die deutsche Malerei, nachdem sie so lange romanisch geradebrecht, mit moderner Farbenfeinheit da wieder einsetzen, wo Dürer und die Kleinmeister aufgehört. Es eröffnete sich für den Rückwärtsschauenden eine Perspective, die von der Gegenwart eine Brücke schlug zu jener alten, vorwärtsstrebenden deutsch-holländisch-englischen Kunst, die im 16., 17. und 18. Jahrhundert dem romanischen Eklecticismus entgegentrat. Die feinsinnigsten Geister der Kunstwissenschaft, die bisher von aller modernen Kunst skeptisch sich ferngehalten, fingen an, für die neuen Ideen einzutreten. Ihnen schloss eine ganze Anzahl Jüngerer sich an. 1888, zwanzig Jahre, nachdem Manet jene folgenreiche Separatausstellung bei Durand-Ruel veranstaltet — war die »Neue Kunst«, der bis dahin selbst in München die Thüren des Kunstvereins verschlossen waren, triumphirend im Glaspalast eingezogen, und ich begann damals meine Berichte über die grosse internationale Ausstellung mit der Aufschrift: »*Max Liebermann*«.



Liebermann: Die Gänserupferinnen.

Er war der Bringer des aus Barbizon stammenden Prometheusfunkens und früheste Urheber der entsprechenden Bewegung in Deutschland. Während die Andern, die vorher in Barbizon gewesen, keine nachhaltigen Eindrücke empfingen, brachte Liebermann als erster das ungefärbte Programm des neuen Stils in die Heimath und wurde so einer der Bahnbrecher, denen ihre Stellung in der Kunstgeschichte gewahrt ist. Als er auftrat, erging es ihm wie seinen französischen Anregern, er war als Apostel der Hässlichkeit verschrieen. Heute ist er es nicht mehr, und seine Werke zeigen, dass nicht er sich, sondern dass er uns verändert hat. Einen Schritt über Menzel hinaus that er, indem er in den Schacht der Einfachheit stieg, in der Natur aufzugehen trachtete, da wo Menzel noch geistreich über den Dingen schwebte. Einen Schritt über Leibl hinaus, indem er nicht mehr für das höchste Ziel der Kunst hielt, die platte Deutlichkeit breit in seinen Bildern niederzulegen, sondern danach trachtete, das Wesentliche, das pulsirende Leben, die duftige Essenz der Dinge zu fassen. Dass Kunst Fühlen, Wissen, Finden, nicht Zusammenstellen, Rechnen und Quälen ist, wurde durch ihn zum ersten Mal wieder den deutschen Malern verkündet.



Liebermann: Arbeiter in einem Rübenfeld.

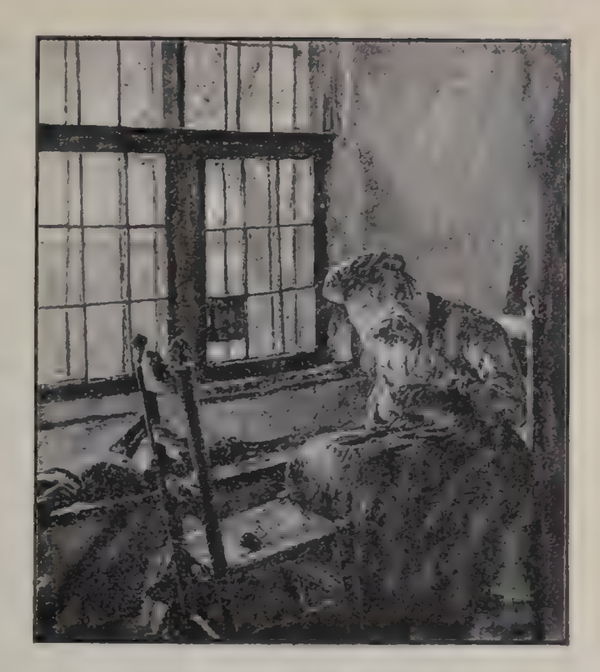
Max Liebermann wurde am 29. Juli 1849 in Berlin geboren. Er verlebte hier seine Kindheit, besuchte das Gymnasium und liess sich auf Wunsch seines Vaters, 1868, in die philosophische Facultät der Universität einschreiben. Nebenbei besuchte er das Atelier Steffecks und war nach 1½ Jahren so weit vorgeschritten, dass er an des Meisters grossem Bilde Sadowa mitarbeiten durfte. Er malte Säbel, Gewehre, Uniformen und Hände zur vollen Zufriedenheit seines Lehrers, war aber selbst von der Unzulänglichkeit seiner Studien so durchdrungen, dass er 1869 versuchsweise die Kunstschule in Weimar bezog. Hier arbeitete er drei Jahre lang bei Thumann und Pauwels, fing Bilder in deren Manier an, ohne jedoch eines zu Stande zu bringen und stellte 1872 sein erstes Werk »Die Gänserupferinnen« aus.

Weimar war damals, obwohl Lenbach eine Zeit lang dagewesen, noch die Hochburg des Classicismus. Genelli stand in aller Angedenken und Preller lebte. Auf diesem geweihten Boden mussten Gänserupferinnen sehr plebejisch wirken, desto brutaler, als schon dieses Erstlingsbild jene Natürlichkeit und Einfachheit hatte, die Liebermanns Wesen kennzeichnen. Es sprach schon ein Mann, der entschlossen und vorurtheilslos der Natur gegenübertrat. Nur die Technik war noch schwer und erdig: Liebermann stand im Beginne seiner Laufbahn unter dem Einfluss Courbets und blieb dieser russigen Asphaltmalerei auch treu, als er Ende 1872 Paris besuchte. Munkakscy, damals von Ribot beeinflusst, bestärkte ihn in seiner Vorliebe für schwere bolognesische Schatten, so dass der spätere



Liebermann: Die Schusterwerkstatte.

Hellmaler von der Berliner Kritik »der Sohn der Finsterniss« genannt wurde. Erst als er Werke Troyons, Daubignys und Corots kennen lernte, befreite er sich auch vom Einfluss der Courbetschule. Die »Konservenmacherinnen«, die er 1873 im Salon ausstellte, eine Anzahl Arbeiterinnen, die auf Holzbänken und Fässern sitzend Kohlköpfe, Spargel und Artischoken für den nächstjährigen Genuss herrichten — zeigten bereits eine grössere Leichtigkeit und Klarheit des Vortrags. Den Sommer 1873 verbrachte er in Barbizon, und obwohl er Millet, der im folgenden Jahre starb, nicht persönlich nahe trat, war doch der Eindruck, den dessen Werke auf ihn machten, ein tiefer. Unter Millets Einfluss entstanden »die Arbeiter in einem Rübenfeld« — sein erstes Hauptwerk, und »die Geschwister«, die im Pariser Salon 1876 erschienen. Mit diesen Bildern steht Liebermann fertig da. Während seine Arbeiten aus der Weimarer Zeit, ohne den Charakter des damals in Deutschland üblichen Genre zu tragen, noch schwer und platt wirkten, klärte und verfeinerte sich nun sein Geschmack. Als Millet todt war, ging er zu dessen wahlverwandtem Nachfolger, zu Israels, studirte in den Niederlanden nicht die alten Meister in den Museen, sondern die lebenden Menschen in den Fischerdörfern, nicht den Galerieton, sondern den wassergeschwängerten bläulich nebelnden Sonnenduft und übte sich dort weiter, mit klarem Auge in die Natur zu schauen. Nach Deutschland zurückgekehrt, blieb er 1878 eine Zeit lang in München und machte sich hier sehr unbeliebt mit einem »Christus im Tempel«, einem verspäteten Product seiner früheren Menzelstudien. Der bayerische Landtag nannte ihn einen Rhyparographen, der Klerus sah in dem Bilde eine Profanation der religiösen Gefühle. Der Kunstfreund bewundert die schneidige Malerei und die eindringliche Kraft der Charakteristik, kann aber im Allgemeinen



Liebermann Die Näherin.

auch nicht bedauern, dass das Werk Liebermanns einziger Versuch in der Bibelmalerei geblieben. Noch im selben Jahre hatte er sich — und für immer — wieder gefunden: er malte die »Kleinkinderstube in Amsterdam«, und 1881 das Altmännerhaus, das im Pariser Salon eine Medaille erhielt. In einem lauschigen Garten sitzen stille bedächtige Männer im Sonnenschein unter den Bäumen, behaglich träumend, in Erinnerungen versunken. Man meint, der Maler habe selbst mit ihnen gelebt und sitze auch gern auf der Bank, wenn die Blätter säuseln und die Sonnenstrahlen flimmern. Keinen hat er verschönert, aber auch kein geistreiches Epigramm auf ihre Dummheit gemacht, sondern alle gemalt, als gehöre er selbst zu ihnen, ohne etwas Besseres, Höheres zu bedeuten. Millets Geist schritt zum ersten Mal über Deutschlands Boden.

Nun entstanden rasch hintereinander »die Schusterwerkstätte«, die »Bleiche« und das »Bierconcert in München«. Durch diese Bilder festigte sich sein Ruf in Paris. Er wurde Mitglied des »Cercle des XV«, an dessen Spitze Alfred Stevens und Bastien-Lepage standen, und stellte seitdem alljährlich im Salon Petit aus, zu einer Zeit, als ihm die deutschen Ausstellungen noch theilweise verschlossen waren. 1884 liess er wieder in Berlin sich nieder, wo er seitdem, vom übrigen Kunstleben ziemlich abgeschlossen, seinen Wohnsitz hat, wenn er nicht in Holland sich aufhält. Denn dieses Land mit seinem weichen, die Gegensätze versöhnenden Nebel, ist für Liebermann eine zweite Heimath geworden; er hat es lieb gewonnen und verbringt jeden Sommer in Zantvoort, dem kleinen Dorf in der Nähe Hilversums, wo auch Israels die Erneuerung seiner Kunstanschauungen erlebte. Hier setzt er sich vor die Natur, um sie in ihrer elementaren Einfachheit zu studiren, ihren Erdgeruch in Farben umzuwerthen. Hier malt er nicht wie Andreas Achen-



Liebermann: Der Hof des Waisenhauses in Amsterdam.

bach Seestürme, alte Hafenbauten und gewaltige Wolkenballen, sondern den Blick auf die Düne, die geradlinige eintönige Ferne, nicht das Gegenständliche, sondern das Licht, den Sonnennebel, den silbernen Ton durchfeuchteter Meeresluft. Dort entstehen die Bilder, mit denen er alljährlich erfreut: alte Frauen im Alleinsein, in kahlen Stuben brütend, durch deren geweisste Wände und grosse Fensterscheiben man in weisslich-grüne Landschaften blickt, Handwerkerzimmer, Weber, Schuster, knochige magere Menschen, aber von jener reflexionslosen Versunkenheit in die Arbeit, die den eigensten Vorzug der Liebermann'schen Arbeiten ausmacht; Hospitalgärten mit alten Männern in greisenhaft beschaulichem Nichtsthun, Fischer am Meere, Frauen, die unter dem feuchten Himmel der holländischen Küsten beim Netzeflicken oder bei der Kartoffelernte versammelt sind, Bauernfamilien, die schlicht ihr Tischgebet sprechen, Weiber, die am Fenster ihres dürftigen Stübchens nähen, oder Plätterinnen, die grosse weisse Laken auf grüne Rasenflächen breiten. Eines seiner schönsten Bilder (1881) war der Hof des Waisenhauses in Amsterdam. Ein früherer Genremaler würde nicht vermieden haben, dazu eine



Liebermann: Netzeflickerinnen.

novellistische Episode zu erfinden und hätte gerade dadurch der Scene das Herzliche, Einfache, sanft Innige genommen, das sie bei Liebermann hat. Die Sonne steht hoch am Himmel, Waisenmädchen, in halb schwarz und rothem Kostüm mit weissen Häubchen kommen und gehen, arbeiten und plaudern. Sie scheinen nicht zu ahnen, dass sie gemalt werden, so unbefangen geben sie sich in der Art, wie sie sprechen und sich bewegen. Das milde Licht spielt auf ihren hübschen, ausdrucksvollen Gesichtchen. Es liegt etwas Trauriges, Resignirtes in diesen Kindern, die wie Nonnen hinleben, ohne Familie, ganz nach der Regel. So ernst und gesetzt hat sie das Leben in diesen Mauern gemacht.

Seine »Seilerbahn« ist ein Idyll der stillen Arbeit. Hätte ein Früherer diese Scene gemalt, so würden die Leute sich Geschichten erzählen, lachen oder pfeifen. Bei Liebermann thun sie nichts, um auf die Lachmuskeln zu wirken, sondern gehen nur tauwirkend rückwärts; diskrete Sachlichkeit gibt der Scene ihren stillen Zauber.

In seinen »Netzeflickerinnen« der Hamburger Kunsthalle wagte er noch höheren Flug, sie zeigten die volle Wucht und Energie



Liebermann: Die Frau mit den Ziegen.

seiner Persönlichkeit. Im Altmännerhaus und der Seilerbahn war das vibrirende Licht noch schwer. Man glaubt den Maler vor seiner Staffelei zu sehen, wie er die Wahrheit sucht mit heissem Bemühen. Hier hat er eine grosse Scene mit einem Blick überschaut und sie mit kühner Hand, noch zuckenden Lebens voll auf die Leinwand gebracht: ein Lied von Mühe und Arbeit, von Kampf um's Dasein, von widrigen Winden und dunkelgrauen Regentagen. Eine nordische Ebene dehnt sich aus, nackt und ärmlich, das Grün spielt in's Grau über, rechts ist sie von den Dünen abgeschlossen, die unmerkbar am Horizont ersterben. Am Himmel stehen graue Wolken, er ist sturmdurchfegt. In dieser Landschaft, die so grandios ist in ihrer Leere und über der eine so grosse Luft weht, stehen, sitzen, knieen Frauen, alte und junge, Netze ausspannend und flickend: die vordersten lebensgross und von vollem Licht beleuchtet, von den ferneren nur noch ganz undeutlich die grauen Kleider und weissen Häubchen sichtbar. Drei stehen, sie wachsen in mächtigen Silhouetten in den Horizont hinein, die Perspective wirkt weit, unendlich. Man fühlt den Seewind über die Landschaft wehen und glaubt die salzige Meerluft zu athmen. Eine schreitet, mit Netzen beladen, rückwärts ge-



Liebermann: Holländische Dorfstrasse.

beugt, in's Bild hinein, sie ist gross und blond, ein Windstoss fegt durch ihre Röcke. Alle diese Bewegungen sind kühn erfasst und mit mächtiger Hand hingeschrieben. Alles ist gesund und kraftvoll, und einzelne Figuren haben eine so jugendliche Frische und Grazie, wie sie Liebermann selten erreicht hat.

Die Münchener Pinakothek besitzt ein ähnliches Bild: »die Frau mit den Ziegen«. In grauem, verlassenen Lande, auf einer wild einsamen Düne führt eine alte Bäuerin zwei Ziegen auf sandigem, windverwehtem Abhang. Auch hier sind die Figuren so wuchtig und gross in den Raum componirt, dass kein Naturfragment, sondern ein Stück Natur gleichsam in condensirter Form sich darbietet. Das alte Weib, die Ziegen, der Sand und das dürre Gras — das sind nicht mehrere Gegenstände, sondern einer. Der Maler hat die Seele aus dieser wilden Landschaft gezogen und sie auf die Leinwand gesetzt. Kein Strich mehr, Alles ist ausgedrückt.

Wie hier das hungrige Grau eines ausgedörrten Bodens, malte er in der »holländischen Dorfstrasse« 1888 den keuschen Reiz der



Liebermann: Flachsspinnerinnen.

vom Regen erfrischten Natur. Auf dem Wege zur Weide hat eine Kuhmagd auf der Dorfstrasse Halt gemacht, um mit einer Bäuerin zu plaudern. Ein fruchtbarer Sommerregen hat das Land erquickt, der Wind schüttelt die letzten Tropfen von den Zweigen, Alles glänzt von Feuchtigkeit, Enten plätschern in den Wasserlachen, Hühner picken Regenwürmer im Grase, und auch die Kuh zerrt ihre Führerin ungeduldig vorwärts, in sehnsüchtiger Erwartung der Freuden, die ihrer auf dem saftig grünen Weideplatz harren.

Unter seinen Interieurbildern waren wohl die »Flachsspinnerinnen« der Berliner Nationalgalerie eines der besten. Mit den einfachsten Mitteln war eine so erstaunliche Wirkung erreicht, dass man kaum mehr an die künstlerische Hervorbringung dachte, sondern das Summen und Schnurren der Räder in dem stillen Arbeitssaal zu vernehmen glaubte.

In der letzten Zeit hat er auch Porträts gemalt, unter denen das seiner Gemahlin im Schaukelstuhl und das des Hamburger Bürgermeisters Petersen besonders hervorzuheben sind — das eine bestrickend durch ein feines Gefühl für Stimmung und Seelenleben, das andere gross in seiner Schlichtheit wie ein moderner Velazquez.

Doch die wichtigste Ergänzung zu seinen grossen Bildern liefern seine Zeichnungen, Pastelle und Radirungen. Liebermann ist als

Oelmaler durchaus nicht, was man einen geschickten Techniker nennt. Man wird von seinen Bildern nie sagen: welche Geschicklichkeit, sondern immer nur: welche Anschauung. Gleich Millet ringt er mit der Farbe. Es fehlt seinen Werken das Leichte. Sie sind manchmal linkisch und mühsam, herb und ungeschlacht, gequält und ölig. Besonders störend macht sich das fühlbar in den kleineren vielfigurigen Bildern, wie die »Gedächtnissfeier für Kaiser Friedrich im Walde bei Kösen«, die »holländische Marktscene 1891«, das »Münchener Bierconcert« und anderen, in denen er auf Menzels Gebiet übergriff. Obwohl als Mensch ein geistsprühender Plauderer, eine nervöse bewegliche Natur, erreicht er in solchen Werken, in denen er das bunte Treiben einer bewegten Menge und das tänzelnde Spiel der durch Laubwerk rieselnden Sonnenstrahlen zu malen versucht, doch nie das Prickelnde, Sprühende, das Menzel eigen. Eine gewisse Plumpheit und ungefüge Schwere steht im Widerspruch mit der beweglichen Natur der geschilderten Dinge.

Liebermanns vorstechender Charakterzug ist nicht malerische Pikanterie, sondern monumentale Grosszügigkeit, ein Zug in's Epische, das Streben, das Geschaute in grosse Formen zusammenzufassen. So wie er selbst einmal schreibt: »Nicht das sogenannte Malerische ist's, was ich suche, sondern die Natur in ihrer Einfachheit und Grösse aufzufassen — das Einfachste und das Schwerste«. Aus diesem Grunde sind im Allgemeinen auch seine Interieurbilder wenig glücklich. Statt subtil und stimmungsvoll zu sein, wirken sie oft derb, leblos und kreidig. Es ist, als fühle seine breite Technik sich eingeengt im geschlossenen Raum. Am freiesten wirkt er, wenn er die mächtigen Akkorde gross gesehener, einfacher Landschaften erklingen lässt, aus denen die Silhouetten einzelner Arbeiter aufragen. Wo bei Menzel ein Sammelsurium, ist dann bei Liebermann ein gewaltiger Natureindruck, eine edle Einfachheit. Diese nüchternen Flächen, die in weiter Ferne den Horizont berühren, und diese Figuren, die mit so staunenerregender Natürlichkeit im Raume stehen — das ist echte »grosse Kunst«, monumental in der Wirkung. Und dieses Millet'sche Raumgefühl kommt in seinen Zeichnungen und Pastellen noch weit elementarer zur Geltung. In Oelbildern schwer und mühsam, erreicht er hier eine erstaunliche Weichheit des Lichtes; die Gestalten lösen sich körperhaft los, leichte Luft füllt den Raum und gibt dem Auge die Vision unendlicher Ferne Seine Radirungen, — bis jetzt etwa zwanzig — haben nur in



Franz Skarbina.

denen Israels' ihres Gleichen. Nur dieser weiss durch einfache, um jede schulmässige Routine unbekümmerte Verbindung von Linien und Strichen, eine gleich merkwürdige Suggestion von Weiträumigkeit, von Farbe und Ton zu erzeugen.

Und schliesslich besitzt Liebermann wie Israels auch jene andere Eigenschaft, die in der Kunst höher steht als alle Virtuosität: das ist die männliche Ueberzeugungstreue, die Ehrlichkeit. Man kann sich bei ihm nicht denken, dass er etwas Anderes gemalt hätte oder malen würde, als er gemalt hat. Seine Gänserupferinnen entstanden vor zwanzig Jahren, und seitdem ist ein civilisirter Impressionismus anscheinend über Liebermann hinausgegangen. Manchen beschlich ein Heimweh nach dem Reiche, wo die schönen Formen wohnen, oder es lockte den Andern das Gefällige, selbst das Kokette an Stelle des Strengen zu setzen. Es fehlte nicht an tastenden Vermittelungsversuchen, das Neue in den Dienst alter melodramatischer oder genrehafter Neigungen zu stellen. Auch der modernen Sehnsucht nach erdenfernen Paradiesen begannen Viele in manchmal überschwänglicher Weise zu fröhnen. Liebermann blieb stets der Gleiche. Seine Bilder sind wie früher der alten so heute der neuesten Richtung gegenüber das muthige Glaubensbekenntniss eines Mannes: »Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir, Amen«. Er ist eine festumrissene Persönlichkeit, Goethe würde sagen eine Natur. An solchen schroffen Geistern hat die Kunstgeschichte ihre Freude. Charaktere liebt sie, keine Compromissmänner. Darum wird der Name Liebermann fortleben, wenn mancher andere seiner berühmten Zeitgenossen vergessen ist. Als vor vier Jahren Paris seine Centenarausstellung abhielt, rettete Liebermann mit seinen Netzeflickerinnen die Ehre der deutschen Kunst. Ich glaube, wenn in 100 Jahren der Luftballon oder die elektrische Eisenbahn die Leute aus allen Theilen der Welt zu einer neuen Centenarausstellung herbeiführt, wird das Bild auch wieder da hängen, ehrwürdig, wie es heute jugendfrisch.



Skarbina: Fischmarkt in Blankenberge.

Max Liebermann aber wird dann ein alter Meister sein und nicht der schlechtesten einer.

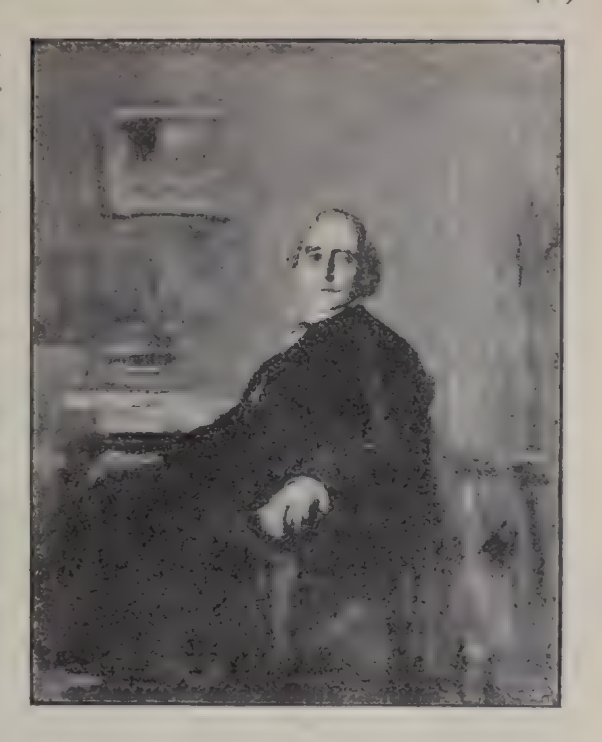
Die Weiterentwicklung erfolgte unter denselben Gesichtspunkten wie allerwärts. Durch jede grosse Revolution in der Kunst wird eine neue Seite an der Natur hervorgehoben, eine neue Aufgabe gestellt, die in besonderer Weise zu lösen ist. Die Aufgabe der Generation von 1880 war die Beobachtung der Farben der Naturobjecte unter dem Einfluss variirender Lichteffekte. Ihre Lösung begann mit dem Studium des einfachen gewöhnlichen Tageslichtes. In dieser Zeit herrschte das Arbeiterbild in den Ausstellungen vor und Fanatiker meinten, dass die Kunst für immer sich in Holzschuhen inmitten von Krautäckern zu bewegen habe. Dann kamen schwerere, complicirtere Beleuchtungsprobleme an die Reihe. Man malte neben der tagigen Helle die nebelige Morgenfrische, die stille Abenddämmerung, den schwülen Gewitterdunst, das matte Lichtgeriesel der Mondnacht, das Weben des Zwielichts oder des künstlichen Lichtes im Innenraum. Und je mehr man das Licht in allen seinen Erscheinungsformen ausdrücken lernte, schwanden auch die Einseitigkeiten im Stoffgebiet. Das Vornehme trat ergänzend zum Derben, das Aparte zum Alltäglichen. Schliesslich ergab sich der gleiche Vortheil, den

Gœthe vor 100 Jahren nach Ablauf der »Sturm- und Drangperiode« feststellte, »dass man neben einer freieren Form auch einen reicheren, verschiedenartigeren Inhalt erreicht hatte und keinen Gegenstand der breiten Natur als unkünstlerisch mehr ausschloss«. Natur ist überall, Stimmung ist überall, Licht und Farbe sind überall. »Die Kunst steckt in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie«.

Während Liebermann von Anfang an derselbe war, hat *Skarbina,* der zweite in Berlin lebende Vertreter der neuen Kunst, sehr viele Wandlungen durchgemacht. Einige Monate vor Liebermann — am 24. Februar 1849 in Berlin geboren, begann er mit Bildern aus dem Leben des grossen Friedrich, in denen er streng den von Menzel eingeschlagenen Weg weiter ging. 1878 entsetzte er durch sein »Erwachen eines Scheintodten«, ein mit grossem anatomischen Können gemaltes Spektakelstück, und lenkte 1885 in Paris über Kostümmalerei und rohen Naturalismus frisch in den Impressionismus hinein. Es entstanden dort viele grössere und kleinere Bilder, die das Leben auf den Boulevards schilderten, Blicke auf Paris vom Atelier aus, Scenen aus dem Leben hinter den Coulissen u. dgl. Er malte die kokette Grazie der Pariserin wie die Schwerfälligkeit normannischer Bäuerinnen, Schornsteinfeger, die von der Arbeit kommen, Balleteusen, die sich ankleiden, oder alte Blousenmänner, die mit Tragkorb und Holzschuhen an ihr Tagwerk gehen. Die ältern Bilder waren noch ölig, aber in den spätern (Fischauction in Blankenberge, Seemanns Leid u. dgl.) gelang es ihm meisterhaft, den silberig duftigen Ton der Atmosphäre zu fassen. Dann als die französische Malerei vom Pleinair in das Studium künstlicher Lichteffekte einlenkte, ging auch Skarbina zu schwierigeren Beleuchtungsaufgaben über. Namentlich die originellen Zwielichtstudien, mit denen Besnard seit einigen Jahren Aufsehen erregte, veranlassten ihn zu entzückenden kleinen Bildern, in denen er die Wirkung farbig beschirmter Lampen mit feiner malerischer Empfindung festhielt. Auch die Aquarelltechnik, die besser als das langsam reifende Oelbild den Eindruck bunter, wechselnder Stimmungen wiederzugeben gestattet, hat er sich zu gefügigem Ausdrucksmittel gemacht.

Skarbina ist vielseitig wie das moderne Leben — einer der Virtuosen, die die grossstädtische Kultur erzeugt. Seine Werke haben vielleicht weniger Persönliches, weniger innerliche Ueberzeugungskraft als die Liebermanns — man hat das Gefühl, dass er, wenn morgen etwas Entgegengesetztes actuell würde, auch in diesem neuen Strome

lustig und mit gleichem Erfolg plätschern würde. Aber er ergänzt Liebermann durch seine hervorragende manuelle Fertigkeit, seine grosse Begabung für schnelles Erfassen und flotte Wiedergabe. Die technische Arbeit ist meist von glänzendem Können, der Chic, den er in seinen Frauenbildern entwickelt, von ganz pariserischem Geschmack, sein Sinn für die Wiedergabe des Atmosphärischen oft von einer Schlagfertigkeit, die an de Nittis reicht.



Lepsius: Ernst Curtius.

Friedrich Stahl, der vor einigen Jahren von München nach Berlin übersiedelte, ist gleichfalls ein geschickter Virtuos, der, ohne allzutief einzudringen, die moderne Gesellschaft zu seiner Domäne machte. Auch er versteht das moderne Kostüm, dessen Bewältigung den deutschen Malern früher so viel Mühsal bereitete, in künstlerischer Weise zu erfassen. Namentlich seine Strandbilder sind sehr amüsant, mit feinem Farbengefühl gesehen und witzig vorgetragen.

Hans Herrmann hat sich auf den Quais und Marktplätzen festgesetzt, die er mit Menschen bevölkert und durch Alles, was die Situation bietet, belebt. Besonders liebt er feuchte Herbsttage, wenn über Stadt und Land ein hellgrauer, mehliger Ton sich breitet und die Bäume ihre Zweige in neblige Wolken strecken. Die Wiedergabe zuckenden Lebens gelingt ihm nicht, und seine Bilder kommen selten über starren Photographieeindruck hinaus.

Hugo Vogel, der von historischer Gelehrsamkeit zu moderner Nüchternheit gelangte, *Walter Leistikow,* der sich aus ziemlich conventionellem Stil rasch und überraschend zu einem frischen Landschafter entwickelte, die Porträtmaler *Reinhold Lepsius* und *Curt Herrmann; Lesser Ury,* der mit einigen talentvollen Bildern auf den Schauplatz trat, und der Aquarellist Ludwig Dettmann — in der Mehrzahl



Bruno Piglhein.

Mitglieder des »Vereins der XI«, wären etwa sonst zu nennen. Berlin bietet, wie es scheint, noch nicht den Boden, wo sich ein Maler bilden, kaum den Boden, wo ein fertiger Maler sich auf seiner Höhe erhalten kann. Für die zahlreichen öffentlichen Aufträge, die auf's Geradewohl, ohne Einsicht in die innern Lebensbedingungen der Kunst, vertheilt werden, gilt noch immer das Urtheil, das der alte Gœthe 1801 in den Propyläen über die Berliner Kunstpflege aussprach: »Poesie wird durch Geschichte, Landschaft durch Ansicht, das allgemein Menschliche durch's Patriotische verdrängt«. Und auch die Bevölkerung kommt im Allgemeinen dem Werdenden, Keimenden noch nicht mit jener Empfänglichkeit entgegen, die die Grundstimmung einer Gesellschaft, in der die Kunst blühen soll, immer gewesen ist und immer sein wird.

Noch weniger als Berlin hat Wien brauchbare Streiter für die neuen Ideen geliefert. Es erstanden dort seit Makart wenig originelle Talente, die der grossen Siebenmeilenstiefelentwicklung der letzten Jahre hätten folgen können. Fehlen alles Spontanen und Vornehmen, typische Erstarrung in der Historie und im Genre, ordinäre Buntfarbigkeit oder Nachahmung der Töne alter Bilder, angelernte Compositionsregeln, banale, zahme Zeichnung und systematische Gleichgültigkeit für die schlichte Poesie der Natur — sind im Allgemeinen die Kennzeichen der österreichischen Malerei. Die Landschaft und das Thierbild sind die beiden einzigen Gattungen, die zur Zeit in Wien noch Leben haben und vielleicht berufen sind, wieder Blut in die anämisch gewordene Kunst zu bringen.

Düsseldorf ist die Stadt der zünftigen Tüchtigkeit. Der Geist, der im Malkasten waltet, ist ein sehr bedächtiger Herr, einsichtig und geschmackvoll genug, um Neues nicht zu verachten, aber doch zu ängstlich, um Wege zu betreten, auf denen nicht schon Viele gefahrlos gegangen. Die alten Herren schaffen weiter, wie sie seit



Piglhein: Aus dem Panorama der »Kreuzigung Christi«.

Jahren geschaffen, nicht besser, nicht schlechter. Und die Jungen haben noch immer die »Furcht vor gemalten dummen Streichen«, die Immermann einst als Kennzeichen der Schule hervorhob. *Arthur Kampf, Ed. Kämpffer, Ol. Jernberg* und ein paar junge Landschafter erregten auf den letzten Ausstellungen besondere Aufmerksamkeit.

Stuttgart besitzt in *Otto Reiniger* einen kräftigen Landschafter, der mit Vorliebe grosse Ackerfelder malt und an sachlicher Einfachheit der Technik wohl das äusserste auf diesem Gebiet Mögliche leistet; in *Robert Haug* einen beliebten Soldatenschilderer, der solides Können mit einem bürgerlich schlichten Erzählertalent vereint.

In Hamburg lebt, von Wenigen gekannt, als einer der feinsten Landschafter und Thiermaler der Gegenwart *Thomas Herbst,* der die idyllischen Winkel der alten Hansestadt, die grünen Wiesen bei Blankenese mit zarter Versenkung und stimmungsvoller Delicatesse schildert.

Karlsruhe trat in den 80er Jahren überraschend frisch auf. *Gustav Schoenleber,* ein Schüler Liers, malte in Holland jene feinen Reize der Flachlandschaft, die schon vor 300 Jahren den Sinn der niederländischen Maler weckten. Stille Flüsschen, die ein leiser Windhauch kräuselt, schleichen durch fruchtbare Ebenen. Kirchthürme ragen in den gelben Abendhimmel. Feuchter Dunst durchzittert die Atmosphäre und umwebt die alten rothen und grauen Dächer. *Hermann Baisch,* der eine Zeit lang in Paris bei Rousseau arbeitete, fand auf dem flachen Land der Nordsee und den weiten Ebenen der niederländischen Küstenstriche glückliche Motive. In fetten Weidetriften, aus denen hie und da eine Baumgruppe oder eine Windmühle aufragt, bewegen sich grasende Rinderheerden, Hirten, die auf ihren Stab gestützt dastehen, oder Kuhmägde, die zum Melken auf die Weide hinauskommen. Der Himmel ist bewölkt, feuchter Seedunst hängt in den grau-grünen Baumwipfeln. *Kallmorgen,* durch Schoenleber und Baisch angeregt, pflegt seine Landschaften durch dramatisch zugespitzte Genrescenen zu beleben. Ein Geschirrmarkt wird durch das Scheuwerden eines Pferdes in Aufregung versetzt, ein Feuerreiter erscheint in einem Schwarzwälder Dorf. Oder eine Ueberschwemmung hat den Ort heimgesucht. Zertrümmerte Zäune, verschlammte Gärten und Gemüsebeete tauchen aus dem zurückweichenden Wasser auf. Frauen und Kinder, von feuchtem Frühlingswind umweht, stehen in stumpfer Verzweiflung dabei. — Aber wo keine thatenlustige Jugend hinterherstürmt, fehlt



Piglhein: Diva.

auch den Aeltern die beste Anregung zum Vorwärtsschreiten, und so scheint in Karlsruhe wieder Stillstand eingetreten. Schoenleber hat die neu gefundene Ausdrucksweise salonfähig zugestutzt und seine Bilder sind so chic geworden, dass er mehr Oswald Achenbach als Liebermann ähnelt. Baisch wiederholt, ohne sich zu erneuern, die gleichen Dinge, und ob der feinsinnige *Robert Poetzelberger* einen frischen Nachwuchs heranziehen wird, kann erst die Zukunft lehren.

Weimar überrascht durch die merkwürdige Erscheinung, dass eine Akademie einmal nicht das retardirende Moment in den Bestrebungen einer Künstlerschaft bildet. Hier hat lange Jahre hindurch *Theodor Hagen* für alles Werdende und Echte in der Kunst gekämpft, als Lehrer wie als Künstler manchem Jüngern die Augen geöffnet. Seine Bilder sind schlicht und einfach: bald Aecker und Hügel, die der feine Duft der aufgehenden Sonne überhaucht, bald Abendstimmungen, wenn die Nacht die Farben aufsaugt und die Formen verschleiert. Baron *Gleichen-Russwurm*, Schillers Enkel, wurde durch Hagen bestärkt, muthig seinen einsamen Weg zu gehen. Schon als noch allenthalben die geographische Vedute herrschte, wanderte er, der Gutsherr, über seine Felder, beobachtete das Wehen der Luft durch die Gipfel grünender Bäume, das Spiel des Lichtes auf spärlichem Wiesenrain und malte seine anspruchslosen Bilder: grüne Kornfelder mit blühenden Apfelbäumen, die aufschaudern unter dem Hauch des Abends, grüne Wiesen mit bleichender Wäsche. Neben Hagen, der verhaltene, discrete Töne bevorzugt, erscheint Gleichen unmittelbarer, derber. Seine Malerei ist voll und



Albert Keller.

gesund, entschieden und breit, Alles von hellstem ungebrochenen Tageslicht umflossen. Unter den jüngern, von Hagen gebildeten Künstlern treten Thierbach und Berkemeier hervor. *Berkemeier,* ein urwüchsiges Talent, malt Strandbilder aus seinem Heimathland Holland, die energisch die Natureindrücke analysiren. *Thierbach,* in seiner schlichten Einfachheit ein wenig an Thoma gemahnend, hat namentlich im Harz schöne Dinge entdeckt. In *Paul Baum* fand Claude Monet einen talentvollen Trabanten.

Doch ihre feste Burg hat die neue Kunst in München. Je mehr Berlin das Centrum actuellen Lebens, die nivellirende Grossstadt wird, desto mehr hat München die absolute und unbestreitbare Führerschaft in der Kunst übernommen. Es scheinen an der Isar Quellen Strömungen vorhanden, die weder durch Ministerialdecrete noch durch die Kaufkraft des Geldes an die Spree zu verpflanzen sind. Die Münchener Künstlerschaft hat stets die ehrliche Selbsterkenntniss gehabt, wie viel im Ausland zu lernen sei, ist nie selbstzufrieden beim Erworbenen stehen geblieben, sondern lernfreudig und mit feinem Verständniss allen neuen Anregungen gefolgt. Das verleiht der Münchener Schule ihr grosses Uebergewicht. Das hat München zum Herd des Fortschrittes, zum tonangebenden Centrum des deutschen Kunstschaffens gemacht. Selbstverständlich kann über diese Mitlebenden, die die Arbeit der Zeit erst genauer classificiren wird, unmöglich ein abschliessendes Wort gesagt werden. Selbst eine gerechte Auswahl ist schwer zu treffen, da die Grösse der Münchener Kunst gerade darin besteht, dass sie nicht auf einzelnen, Alle überragenden Meistern ruht, sondern auf der frischen Kraft, der kriegstüchtigen Ausbildung der ganzen Truppe: Je höher das Niveau steigt, desto mehr schwinden die Gipfel.

Unter den Aeltern, die jung geblieben sind, behauptet *Bruno Piglhein* die erste Stelle: ein Maler, der das Aeusserliche der neuen

Richtung nie mitmachte und doch nicht veralten konnte, weil er immer ein moderner Geist war. Ein leichtes improvisirendes Talent, hat Piglhein das Verschiedenste gemalt, was ausserhalb des Bereiches der nächsten Wirklichkeit liegt, doch nie als Nachahmer der Alten und nie als Genremaler. Aus Allem sprach ein vornehm geschulter, persönlicher Geschmack. Für Alles war der malerische, nicht der anekdotische Gedanke massgebend. Ein Kreuzigungsbild »Moritur in Deo« lenkte zuerst 1879 die Blicke auf ihn. Kühn und grossartig wirkte dieser Engel, der zum Heiland herniederschwebte und ihm die Seele von den bleichen Lippen küsste. Später erwarb er sich einen gewissen Ruf als Maler des Heidenthums und der schönen Sünde. Man konnte seine pikanten Pastelle — seine Pierrette, seinen Pschütt, seine Danseuse oder die Idylle vom Mädchen mit dem Hunde — für die Arbeiten eines Franzosen halten, mit so kecker Bravour und pariserischem Esprit waren sie hingemalt. Doch während sie seinen Namen in England und Amerika bekannt machten, war Piglhein selbst zu weit grösseren Aufgaben zurückgekehrt. Panoramen sind im Allgemeinen für die Kunst ziemlich gleichgültige Dinge. Ein Kunstwerk unterscheidet sich von jenen faustfertigen Darstellungen patriotischer Geschehnisse, die bisher fast ausschliesslich zu Rundbildern verarbeitet wurden, wie ein Gedicht von einem Schlachtenbericht. Es ist nicht ausgeschlossen, dass ein gemalter wie ein gedruckter Schlachtenbericht Kunst bedeute, aber fraglich, ob es in der Praxis vorkam. Piglhein hat mit seiner »Kreuzigung Christi« 1888 der Panorama-Malerei neue Bahnen eröffnet. Nur ein Mann von so eminentem Können, so gross veranlagter Phantasie und feinem



Keller: Damenporträt.



Keller: Souper.

Empfinden vermochte im Rahmen eines Rundbildes eine so echt künstlerische Wirkung zu erzielen. Unbeschreiblich namentlich war der Eindruck der durch Olivenhaine und Berge begrenzten Landschaft, die in einzelnen Partien Stimmungsbilder von grandioser Wirkung darbot. Und Piglheins Bestes sind — seine ungemalten Bilder. Es gibt in der Wissenschaft einsame stolze Geister, die nie das Bedürfniss fühlen, ihre Gedanken in Druckerschwärze umzusetzen, und zu denen der fleissige Handwerker des Geistes doch mit jener ehrfürchtigen Scheu emporblickt, in der sich ausspricht, dass, was er selbst zu Tage fördert, doch nur ärmliches Stückwerk ist gegenüber dem reichen Ideenfonds, der unveröffentlicht im Kopf jener Schweigsamen wohnt. Gegenüber Piglhein hat man ähnliche Gefühle. Ihm werden von der Jugend hohe Ehren gezollt. So sehr über Aeltere die Meinungen auseinandergehen — über Piglhein sind Alle einig Man verehrt in ihm eine jener seltenen Naturen, die Alles könnten, was sie wollen, wenn ihnen nur Gelegenheit geboten würde, das ganze Maass ihrer Begabung zu zeigen. Seine Centaurenbilder, die Grablegung Christi mit der ernst feierlichen Landschaft, die Blinde, die auf dem Stab sich forttastend durch das blühende Mohnfeld schritt — gehörten zu den eindrucksvollsten Bildern, die in Deutschland während des letzten Jahrzehnts entstanden — und doch wirkten sie, von Piglhein ausgestellt, nur wie kleine Coupons eines Riesencapitals, das richtig angelegt ganz andere Erträgnisse liefern könnte. Deutschland vergeudet alljährlich

viel Geld mit nutzlosem Ankauf von Oelbildern, die in wenigen Jahren nur als bemalte Leinwand den Raum der Galerien versperren werden. Es lässt sehr viele öffentliche Gebäude coloriren mit Bildern, die in der Form billiger Holzschnitte dem beabsichtigten Zweck der Pflege patriotischen Sinnes weit besser dienen würden. Und es besitzt in Piglhein ein decoratives Talent ersten Ranges. Was er ausführen durfte, ist wenig: eine Bavaria, einige Decorationen in Hamburg und Wiesbaden, Gelegenheitsarbeiten weniger Wochen. Aber jedes dieser Werke war launig, phantastisch, lustig und seltsam. Nirgends akademische Nüchternheit, überall Leben, malerischer Wurf und rauschende Sinnenfreude. Alles zeigte, dass in dieser Phantasie Kräfte schlummern, die nur des Rufes harren, sich in köstlicher Weise zu offenbaren. Die deutsche Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ist vielfach eine Geschichte der verpassten Gelegenheiten. Möchte nicht auch Piglheins Bedeutung Deutschland erst dann erkennen — wenn es zu spät ist.



Keller: Hexenschlaf.

Auch *Albert Keller* war schon zu einer Zeit, als sonst in München nur Historien- und Genremaler lebten, ein Maler schlechthin. Er kochte nie breite Bettelsuppen und musste deshalb auf volksthümliche Berühmtheit verzichten, aber er hat nie aufgehört in Künstlerkreisen zu interessiren, und es ist in der rastlos fortschreitenden Gegenwart schon etwas Seltenes, dass Jemand 48 Jahre alt wird und interessant bleibt. Kellers Stoffgebiet findet seine Grenze nur in einem Punkt: er ist ein grosser Verächter des Banalen, der Wiederholung Anderer



Frhr. von Habermann: Selbstporträt.

und seiner selbst. Jeder Gegenstand muss Veranlassung geben zur Einführung besonderer, noch ungebrauchter Modelle, zu Experimenten des Malerischen und neuen Farbenproblemen. Aus Allem, was er schafft, blickt eine originelle Künstlerphysiognomie, keck subjectiv in der Auffassung, Temperament bis in die Fingerspitzen.

Weisse Atlasroben, Vasen mit lila Flieder, rings geistreiche Farbenarrangements mit schweren Seidenstoffen, Kissen und Bärenfellen — das sind die Damenporträts Albert Kellers. Kein Anderer in Deutschland weiss diese zarten, blassen Gesichter und fein umränderten Augen mit solchem Verständniss zu geben, ihre rauschenden Roben mit so vollendetem Geschmack zu drapiren und mit so capriciöser Eleganz auf die Leinwand zu bringen. Salon- und Boudoirduft strömen bestrickend aus seinen Werken, die die Dame des Salons zum Gegenstand haben.

Zuweilen sind solche Bildnisse Gruppenbilder, dann entstehen Werke wie das reizende »Souper«, das er auf der Ausstellung von



Frhr. von Habermann: Ein Sorgenkind.

1890 hatte. Auf Johansens Werke, das gleichzeitig da war, leuchtete der gedämpfte Schein der Lampe, bei Keller flimmerten Kerzen wie matthelle Flecke durch die von Cigarettenduft geschwängerte Atmosphäre. Bei Johansen hatten die Herren altmodische Bratenröcke und die Damen kleinstädtisch überladene Toiletten. Keller gab eine elegante Scene des High life von raffinirtestem Chic.

Oder die coloristische Sensibilität vereint sich mit einem Interesse für Hypnose und Spiritismus, dann ergeben sich Bilder wie die »Auferweckung einer Todten« und der »Hexenschlaf«. Im Auferweckungsbilde bot sich Gelegenheit, das coloristisch zart abgetönte Alterthum und den farbenwollüstigen Orient als Hintergrund zu benutzen. Das Thema »Hexenschlaf« erlaubte, bunte farbendurchsättigte Kostüme des Mittelalters zu einem schönen Bouquet zusammenzustellen und daraus den schillernden Perlmutterton eines nackten Weiberkörpers herauswachsen zu lassen. Beide Male aber war mit dem Farbengedanken ein modernes psychologisches Problem verbunden. Die ernst vertiefte Darstellung des Mädchens, dessen Geist sich aus der Nacht des Todesschlafes träumend in's Leben zurücktastet, und die



Graf Leopold von Kalckreuth.

selige Verzückung der Hexe, die mit verklärtem Lächeln den Flammentod leidet, wären nicht gemalt worden, hätten nicht Charcot und Richer damals das Interesse auf hypnotische Forschungen gelenkt.

Doch am allerfeinsten wirkt ein Farbentemperament wie Keller nicht in vollendeten Bildern, sondern in Skizzen, wo das Ursprüngliche, Schöpferische, Individuelle sich noch kräftiger erhält als dort, wo es in der Ausführung leicht sich verflüchtigt. Das Privilegium des Gourmés ist eine so feine Zunge, um in der Berührung der Speisen Empfindungen zu haben, die Andern entgehen. Für solche künstlerische Gourmés, deren Augen für den Geschmack der Farben ähnlich sensibel sind, arbeitet Keller. Es ist gleichgültig, was er darstellt, niedliche Interieurs mit Kindern, junge Damen, die am Klavier sitzen, lesen oder mit ihrer Toilette beschäftigt sind, Religiöses oder Mythologisches — die Gestalten und Stoffe entwickeln sich aus dem Farbengedanken heraus, und die Farbenaccorde, die er anschlägt, sind wollüstig schmackhaft. Jede Skizze von ihm ist ein feines, kokettes Juwel, ein Bijou von kitzelndem Reiz. Er sah die Asphaltmaler und die Graumaler an seinem Fenster vorüberziehen und blieb immer der gleiche: ein coloristischer Charmeur von prickelnder Grazie, in die vornehme Familie derer gehörig, die das 18. Jahrhundert peintres des fêtes galantes zu nennen pflegte: Alfred Stevens, Decamps, Isabey, Watteau.

Beim Freiherrn *von Habermann* ist diese coloristische Sensibilität mit einem stärkeren Stich in's Décadente — Nordau würde sagen: in's »Entartete« — verbunden. Er ist ein esprit tourmenté, ein Lebemann der Kunst, der sich für die gewöhnliche Kost den Magen verdorben und nur die starke Würze ungewohnter Seltsamkeiten noch schmackhaft findet. Anfangs im Banne der Piloty-Schule, unter dem Druck altmeisterlicher Ideale stehend, zeigte er schon damals eine erstaunliche Sicherheit und hervorragenden Geschmack. Ein Hauch der Wehmuth, eine bittere pessimistische Weltanschauung sprach aus



Graf Kalckreuth: Auf dem Heimweg.

seinen späteren Bildern, in denen Medizinflaschen, Waschbecken und chirurgische Instrumente die Stelle einnahmen, wo man in frühern Historien Sessel und Folianten gesehen. Zuweilen hat er Stunden, in denen ein allgemeiner Degout am Herkömmlichen ihn zu gaminhaften Mädchenbildern von grosser Verschrobenheit hinreisst, und in den letzten Jahren scheint eine allegorisch-stilisirende Richtung ihn hauptsächlich zu interessiren. Es ist möglich, dass späteren Generationen die Originalität Habermanns ein wenig pervers erscheint — für den, der verfolgen will, wie unsere Zeit sich selbst empfindet, gehört er zu den fesselndsten Erscheinungen.

Unter denen, die sich exakt auf das naturalistische Stoffgebiet stellten, ist *Graf Leopold Kalckreuth* einer der kräftigsten. Im grauen Holland waren ihm die Augen aufgegangen und trübe, ernste, sonnenlos lichtarme Luftstimmungen sind in seinen Bildern vorherrschend. 1888 malte er den alten Seemann am Strande, der die Boote auslaufen sieht und ihnen wehmüthig nachblickt. Grau verhüllt war der Himmel, grau der Strand, und kraftvoll wuchs vorn die Gestalt des Alten in seinem derben rothen Frieshemde und den weiten dunkelgrauen Hosen aus der flachen Küstenlandschaft hervor. Die Aus-



Kuehl: Lübecker Waisenmädchen.

stellung von 1889 brachte die zwei riesigen Ackergäule mit dem Knecht, der sich vom Pferd herunter mit der robusten Magd unterhält — ein Bild, das als realistische Studie seines Gleichen sucht. Das andere nannte er »Sommerzeit.« In abendlich sonniger Sommerluft ging, die Sichel in der einen Hand, die andere auf den schwangeren Leib gelegt ein Bauernweib stumpfsinnig brütend, durch eine gewitterschwangere Landschaft am reifenden Korn vorüber. Eine riesige Energie, etwas Athletisches, Monumentales liegt in Kalckreuth's herben, unerbittlich realistischen Werken. Malt er das Landleben, so strömen seine Bilder dumpfen Erdgeruch aus, gibt er Bildnisse, so sind sie von einer Schlichtheit und Kraft des Ausdrucks, wie vordem nur Leibl sie hatte.

Gotthard Kuehl nahm von Fortuny seinen Ausgang. Seine ersten pikanten Rococobildchen waren von derselben blendenden Virtuosität wie die Arbeiten des Spaniers, und diese Herkunft sieht man noch immer ihm an. Es ist etwas prickelnd Kokettes in der Art, wie bei Kuehl die Sonnenstrahlen auf blonden Haaren und auf Metall, auf Crucifixen und Altären alter Rococokirchen hüpfen. Die Hol-

ländische Reinlichkeit Liebermanns ist mit einem gewissen Menzelschen Esprit, mit einer Vorliebe für das Funkelnde, Flackernde, für Prunk und Zierrath, vereint. »Lübecker Waisenmädchen« nannte sich 1884 das erste Bild, in dem er sich an Liebermann anschloss. Vier hübsche junge Nähterinnen sassen von weichem Licht umflossen in ihrem Arbeitsraum. Klare, kalte Töne herrschten vor, nur das Roth der Kleider und die Ziegel des Daches vor dem offenen Fenster belebten die lichte Farbenharmonie. In andern Bildern sitzen Segelnäher oder alte Frauen bei der Arbeit, durch die Ritzen der Jalousien dringt das Licht in breiter Masse herein und blitzt und zittert auf den blanken Dielen. Doch sein liebstes Studienfeld blieben die lustigen Rococokirchen, wie sie in München, Bruchsal, Lübeck oder Hamburg so unversehrt erhalten. Mädchen in weissem Kleid spielen die Orgel. Chorknaben in rothen und schwarzen Gewändern bewegen sich vor hellen Kalkwänden. Oder die Kirche ist leer, nur das Licht hüpft auf den prächtigen Altären mit ihren gewundenen Marmorsäulen, auf dem ausgeschweiften Giebel, in dem das Auge Gottes in goldenen Strahlen erglüht, und auf den prunkvollen Reliquien, die in kostbaren Tabernakeln funkeln. In der pointirt amüsanten Behandlung solcher Dinge entfaltet Kuehl besondere Geschicklichkeit.



Kuehl: Kircheninterieur.

Paul Höcker, ebenfalls zu den Vielen gehörig, denen Holland die Augen öffnete, führte in den Bildern, die ihn seit 1883 zuerst bekannt machten, gewöhnlich in Küchen holländischer Fischerhäuser, mit der kachelbekleideten Wand, den bemalten Fayencetellern und dem brodelnden Wasserkessel, über dem sich so wohlig die Hände wärmen lassen. Das knisternde Feuer strahlt nach allen Seiten seinen



Hecker. Am Kamin.

goldig röthlichen Schein und verscheucht die Schatten der Dämmerung. Vor dem Feuer sitzt in stille Träume versunken die junge Myfrouw des Hauses, das Antlitz der Gluth zugewendet, die ihre Wange mit warmem Roth überhaucht, während ein kokettes weisses Häubchen den oberen Theil des Gesichtes deckt. Eine intime über den Bildeindruck hinausgehende Wirkung, wie Johansen, erreicht er nicht, aber seine Arbeiten sind doch von ansprechendem Schmelz der Farbe. Später hat er Marinebilder oder sinnende Nonnen gemalt und, als die Mystik in Schwung kam, auch dieser Richtung mit eklektischem Geschmack sich angeschlossen.

In *Heinrich Zügel* und Victor Weishaupt besitzt die Münchener Schule zwei Thiermaler, die sich an urwüchsiger Kraft mit den grossen Franzosen messen. Zügel, der von echt malerischen Talenten sprüht und die Natur im Pinsel führt wie wenig Andere, versteht sich gleich vorzüglich auf die Malerei alles Heerdenviehs wie auf die der Luft, des Lichtes und der Landschaft. Gewöhnlich sieht man Schafe an sonnigen blauen Sommertagen auf dem frischen mit zartem Grün bedeckten Anger weiden, die wolligen Rücken von Sonnenstrahlen überhüpft. Sein wuchtigstes Ochsenbild brachte die Ausstellung von 1892. Die Herbstsonne bestrahlte mit mildem kühlen Licht den von der Pflugschaar aufgewühlten braunen Acker. Ein prächtiges Zweigespann gescheckter Rinder schritt, breite Schatten werfend, über die dampfenden Schollen. *Victor Weishaupt,* der kraftvoll energische Meister, wirkt gewöhnlich dramatischer. Seine Thiere kämpfen oder rasen wild über die weite Fläche. Oder er vermittelt



Zügel: Zur Herbstzeit.

in idylischen Landschaften den Eindruck der Frische und der Heiterkeit des Landlebens.

Ludwig Dill ist besonders als Maler von Venedig, den Lagunen und Chioggia bekannt, doch neben frischen kräftigen Marinen sind auch intim empfundene, souverän dargestellte Landschaften von ihm vorhanden: kleine Stückchen Strand mit verrinnenden Wellen oder trauliche Gartenecken mit bunt durcheinander sprossenden Blumen, einsame Mondnächte mit blauer Dämmerung und silbern zitterndem Sternenlicht.

In *Ludwig Herterich* lebt ein frisches Malertalent, das sich, ohne viel zu grübeln, mit Leichtigkeit auf den verschiedensten Gebieten bewegt, zugleich ein ausgezeichneter Lehrer, der manchem Jüngern die Augen öffnete. Derb, fast roh und barbarisch wirkt *Waclaw Scymanowski,* aber jedes seiner Bilder — von dem wild bewegten »Streit im Wirthshaus« bis zu dem »Gebet« von 1893 — war ein ernstes Werk und von grosser Kunstanschauung getragen. *Hans Olde,* der sich nach seiner Münchener Studienzeit in einem verschwiegenen Winkel Holsteins niederliess, hat dort in der kühlen flimmernden Luft des Nordens hübsche Dinge zu malen gefunden: thaufrische

Aecker vor Sonnenaufgang mit Feldarbeitern, die an ihr Tagewerk gehen oder silberige Winterlandschaften mit krystallfrischem Schnee, weissen Schafheerden, beeisten Bäumen und glitzernden Sonnenstrahlen, die in blauen Lichtwellen über die diamantene Eisschicht fluthen.

Sehr feinsinnig, ehrlich und stimmungsvoll, mit männlicher Zartheit empfunden, ist Alles, was *Arthur Langhammer* schafft. In *Leo Samberger* scheint — mit weniger Pikanterie und herberer Grösse — der Münchener Schule ein neuer Lenbach zu erstehen. *Walter Firle* hatte mit einer Reihe fleissiger Bilder Erfolg, in denen er den Führern als geschickter Anempfinder folgte. *Hans v. Bartels* ist ein flotter Aquarellist, der das malerisch reizvolle Leben der nordischen Meereswelt, die schillernde Wasserfläche mit der darüberliegenden feuchten Atmosphäre, das rastlose Menschengewimmel des Hamburger Hafens und das Innere qualmiger Fischerkneipen mit fast allzu grosser Routine schildert. *Wilhelm Keller-Reutlingen* versteht den Reiz der Flachlandschaft mit ihren subtilen Farbenabstufungen und der ganzen Lichtfülle des gewaltigen Himmelsgewölbes meisterhaft wiederzugeben. Namentlich die Dachauer Ebene regte ihn zu schönen Sommerlandschaften an. G. Ankarcrona, Martin Aster, Fritz Baer, Benno Becker, E. Becker-Gundahl, Peter Behrens, Tina Blau, Jos. Block, H. Borchardt, B. Buttersack, Louis Corinth, Al. Delug, Otto Eckmann, H. Eichfeld, Otto Engel, Al. Erdtelt, Fr. Fehr, Georg Flad, Heinz Heim, Th. Th. Heine, Hub. v. Heyden, O. Hierl Deronco, Ad. Hoelzel, Theod. Hummel, H. König, E. Kubierschky, M. Kuschel, R. Lipps, G. v. Maffei, P. P. Müller, Herm. Neuhaus, Ernst Opler, Geza Peske, F. Rabending, W. Räuber, M. v. Schmaedel, L. Schoenchen, Paul Schroeter, Alf. v. Schroedter, F. Strobentz, O. Ubbelohde, W. Velten, C. Vinnen, C. Voss sind weitere Namen von Malern, die, wenn sie in einer an Künstlern weniger reichen Stadt als München arbeiteten, zu eingehenderer Betrachtung auffordern würden. Und diesen Vielen reiht noch eine ganze Reihe junger Talente sich an — zu sehr im Werden begriffen, als dass sie den Historiker beschäftigen könnten, aber desto wichtiger für den Kunstfreund, dem die artistische Bedeutung Münchens am Herzen liegt — denn in der Kunst, wenn man nur aufrichtig ist, sind einmal die Jungen die Hauptsache, weil sie allein die Zukunft versichern, ohne welche die Vergangenheit bald stirbt.

Dass auch die Illustration unter dem Einfluss des in die Malerei gekommenen ernsten Naturstudiums einen neuen Aufschwung nahm,

belegen die »Fliegenden Blätter« zur Genüge. Auch hier wurde, was früher noch schemenhaft oder outrirt war, fein, discret und lebendig. Geistreiche Lustspiele sind an die Stelle der burlesken Volkspossen, lebensprühende Strassen- oder Salonstudien an die Stelle der komischen Einzelfiguren getreten. *René Reinicke* besonders und *Hermann Schlittgen* bezeichnen das erreichbar äusserste Extrem moderner Carricatur im Vergleich zu dem stereotyp Verzerrten früherer Epochen. Das ganze Gebiet eleganten Treibens in den Strassen und Salons, in Civil oder Uniform, in Balltoillette oder Balletröcken, wissen sie mit zielbewusst scharfen Strichen zu umschreiben. Jede Linie sitzt, jedes ihrer Blätter ist eine geistreiche Causerie, frisch, leicht und prickelnd. Doch auch Hengeler, Fritz Wahle u. A. geben reizvolle, mit erstaunlicher Technik ausgearbeitete Bilder, aus denen spätere Generationen über die Physiognomie des Jahrhundertendes ebensoviel entnehmen werden, als dem heutigen Geschlecht die feinen Rococomeister über die Cultur des 18. Jahrhunderts erzählen. Franz Stuck, der so glänzend emporgestiegene, führt aus dieser wirklichkeitsfrohen Kunst in die letzte Phase der Modernität, zum Neuidealismus hinüber.



XLVI.

Das Wesen des Neuidealismus.

KÜNSTLER, du bist Priester: die Kunst ist das grosse Mysterium, und wenn dein Bemühen zu einem Meisterwerk führt, so steigt ein Strahl des Göttlichen wie auf einen Altar herab. O wahrhafte Gegenwart der Gottheit, die du uns entgegenleuchtest aus den erhabenen Namen: Vinci, Michel-Angelo, Beethoven, Wagner.

Künstler, du bist König: die Kunst ist das wahre Königreich. Wenn deine Hand eine vollkommene Linie geschrieben, steigen die Cherubime selbst vom Himmel und sehen sich darin wie in einem Spiegel.

Durchgeistigte Zeichnung, seelenvolle Linie, gefühlte Form, du gibst unsern Träumen Körper: Samothrake und Sanct Johannes, Sixtina und Cenacolo, Parsifal, Neunte Symphonie, Notre-Dame.

Künstler, du bist Magier: die Kunst ist das grosse Wunder und beweist unsere Unsterblichkeit. Wer zweifelt noch? Giotto hat die Wundmale des heil. Franz berührt, die Jungfrau erschien dem Fra Angelico, und Rembrandt hat die Auferweckung des Lazarus bewiesen. Absolute Widerlegung aller pedantischen Spitzfindigkeiten: Man zweifelt an Moses, da kommt Michelangelo, man verkennt Jesus, da kommt Leonardo. Man profanirt Alles, aber die unveränderliche heilige Kunst fährt fort zu beten. O unsagbare, hochheitere Erhabenheit, immer leuchtender heiliger Graal, Monstranz und Reliquie, unbesiegtes Banner, allmächtige Kunst, Kunst-Gott, ich verehre dich auf den Knieen, du letzter Strahl von oben, der auf unsere Fäulniss fällt. Stumpfsinnige Könige, die ihre Kronen verloren, enden auf dem Pflaster der Städte, wo ihr Stamm einst geherrscht. Ein verdummter Adel lebt nur noch im Pferdestall, meineidige Priester beschmutzen ihr Kleid. Alles ist im Wanken, Alles zu Ende, die Décadence klafft und macht den Felsen zittern, auf dem Jesus seine Kirche erbaute. Weine, Gregor VII., gigantischer Papst, du, der Alles gerettet hätte, weine im Himmel über deine der

Finsterniss verfallene Kirche, und du, alter Dante, erhebe dich von deinem Ruhmesthron, katholischer Homer, und mische deinen Zorn mit der Trostlosigkeit Buonarottis. Doch seht — ein Strahl erscheint vom heiligen Licht, ein bleicher Glanz verbreitet sich .... o Wunder über Wunder — eine Rose erhebt sich, öffnet gross ihren Kelch und umschlingt mit ihren Blättern das heilige Kreuz .... das Kreuz erstrahlt in himmlischem Glanz, Jesus hat die Welt nicht verflucht, er nimmt die Anbetung der Kunst entgegen. Die Magier waren die Ersten, die zum göttlichen Meister pilgerten, die Magier werden als die Letzten seine Kinder sein. Der hehre Enthusiasmus des Künstlers überlebt die erloschene Frömmigkeit von einst. Elende Moderne, haltet ein in euerm Lauf zum Nirwana, fallt nieder unter dem Gewicht eurer Sünden, eure Gotteslästerungen werden den Glauben nie tödten. Ihr könnt die Kirchen schliessen — doch die Museen? Der Louvre wird die Messe lesen, wenn Notre-Dame profanirt ist. Ja, Strauss hat geleugnet, aber Parsifal beweist, und der Erzengel Fra Angelicos übertönt mit seiner erhabenen Stimme das gottlose Weibergewäsch Ernest Renans.

Die Menschheit, o Heiland, wird immer zu deiner Messe gehen, wenn die Priester Bach, Beethoven, Palestrina sind. Elende Moderne, ihr werdet nie siegen, der heilige Georg tödtet immer von Neuem das Ungethüm, und das Genie, das Schöne wird immer Gott sein. Brüder in der Kunst, ich lasse den Kriegsruf erschallen, bilden wir eine heilige Schaar zur Rettung der Idealität. Wir sind Wenige gegen Alle, doch die Engel kämpfen mit uns. Wir haben keinen Führer, aber die alten Meister leiten uns dem Paradies entgegen.«

So lauteten die Worte, die Sar Joseph Péladan im Frühling 1892 dem Katalog der »Rosen ✝ Kreuzer«-Ausstellung in Paris voranschickte, der übrigens nicht »Catalogue«, sondern »Geste esthétique« betitelt war und das Motto »Non nobis Domine, sed nominis tui gloriae soli. Amen« an der Spitze trug. Die Aussteller selbst nannten sich Magier oder Aestheten und waren nebenbei noch mittelalterliche Katholiken, die die gothische Rose als ihr Sinnbild gewählt und den Rosenkranzorden neu in's Leben gerufen hatten. Sie malten, hielten sich aber auch für Musiker, und Nachts um die zwölfte Stunde trieben sie Geisterbeschwörung. Der grossen Menge gegenüber gaben sie sich als Hierophanten und porträtirten sich im Katalog als chaldäische Magier in kabbalistischen Studien. Um vor allem Volk ihre Frömmigkeit zu zeigen, liessen sie am Eröffnungstag ihres Salons eine Messe

für dessen Gedeihen lesen und hatten sich dazu auf der Orgel die Abendmahlsmusik aus »Parsifal« bestellt. Als der letzte Ton der Orgel verstummt war, zogen sie die Rosen, die sie am Firnisstag im Knopfloch getragen, plötzlich aus dem Busen und kreuzten sie in der Luft mit Dolchen, zur nicht geringen Verblüffung der Arbeiter und bescheidenen Hausfrauen, die der Frühmesse in Notre-Dame beiwohnten. Ihre Gebete hatten Erfolg. Am Eröffnungstag, dem 10. März 1892, nahm das Lokal des Kunsthändlers Durand-Ruel trotz des sehr hohen Eintrittspreises über 11,000 Neugierige auf. Der grosse Magier Péladan, ein Mann mit bleichen Zügen, schwarzem Bart und langfluthenden schwarzen Haaren, machte, von phantastisch schwarzem Atlascostüm umflossen, zur Erheiterung der Besucher die Honneurs des Hauses. Das Programm der Rosen † Kreuzer war: Alles Zeitgenössische, jede Darstellung, welche die todte Natur, unbelebte Landschaft, Thiere oder Pflanzen oder »sonstigen Unsinn« zum Gegenstand hätte, desgleichen alles Realistische, und wäre es technisch noch so vollkommen, das Porträt selbst, soweit es nicht an den »Stil heranreiche«, solle von der Darstellung ausgeschlossen sein. »Denn nichts ist Technik, Alles ist der Gehalt, der Gedanke, der Stil.« Es gelte, Alles zu malen, was an Mythen die Welt Schönes gesehen, und dieses Mythenhafte mit der unserm Geschlecht eigenthümlichen Zartheit bis zum Mysticismus zu durchdringen. Nur solche Werke könnten die Anzahl unserer Gefühle bereichern, uns Sensationen geben, die wir sonst nicht erhalten. Unter den ausgestellten Arbeiten waren Bilder, die eher an die Kunst der alten Assyrer als an die des modernen Paris erinnerten, so unbeholfen kindlich in Linien und Farben, so archaistisch, chaldäisch, metaphysisch. Der Eine hatte einen Seelenflug, der Andere einen »anästhesischen Schlaf«, der Dritte den Engel des Rosenkranzes, der Vierte eine in Ekstase versunkene Kommunikantin gemalt; ein Schweizer, Trachsel, stellte in einer Reihe von Aquarellen die Gefühle und Leidenschaften einer Menschheit dar, die »an Intensität ihrer Empfindungen über die unsrige hinausgeht.« An den Abenden erklangen aus unsichtbarer Tiefe Chöre aus Wagners »Parsifal« und Fugen von Sebastian Bach. Später kam eine Messe von Palestrina und eine »pastorale Chaldéenne« zur Aufführung. Archaistische Recensionen erschienen. Der Sternensohn, »Wagnerianische Komödie in drei Acten von Sar Péladan«, wurde vorgeführt. Ad rosam per Crucem, ad Crucem per rosam, in ea, in eis gemmatus resurgam.

Mag diese Ausstellung nun immerhin eine bizarre Geschmacksverirrung reklamesüchtiger Debutanten gewesen sein, im Kern ihrer Erscheinung bildete sie den Ausfluss einer bedeutsamen Geistesrichtung, deren ernste Symptome sich schon seit mehreren Jahren bemerkbar machten. Sie bestätigte, indem sie in's Paradoxe ging, gleichsam officiell den Uebergang der Kunst vom Realismus in's Transscendentale, das Einlenken in jene aristokratisch idealistische Strömung, die die Literatur längst vorher überfluthet hatte.

Der Realismus war ein Kind jener Periode gewesen, die auch die Philosophie Comtes entstehen sah. Das Heer seiner Bannerträger war ein positives, nüchternes, episch nicht lyrisch gestimmtes Geschlecht. Von allen Gebieten des Geisteslebens waren die blühendsten diejenigen, die am meisten mit klarem Auge auskamen und am wenigsten vom Gefühl zu fordern hatten. Wie mit Augier, Dumas und Sardou die Analyse der modernen Sitten das Theater beherrschte, so kehrte der Roman, nachdem er für die Romantiker ein Vorwand für lyrische Ergüsse und farbenglühende Schilderungen gewesen, unter den Händen Balzacs, Flauberts und Zolas zu seiner wirklichen Rolle, der Sittenmalerei, zurück. Es erstand in Frankreich die wunderbarste Plejade von Bildhauern, die seit der Renaissance erschienen. Der Positivismus in Kritik und Wissenschaft entfaltete stolzer als je sein Banner: Comte, Littré, Taine, Sainte-Beuve waren thätig. Alle metaphysischen Beschäftigungen waren als unwissenschaftlich zurückgedrängt. Der Mythologie und Religion gegenüber griff man mit Offenbach und Renan zur Parodie und Skepsis. Auch keine Leidenschaften kannte man mehr. Taine und Zola verschanzen sich hinter einer Mauer von Objectivität und verstatten selten einen Einblick in ihr Inneres. Der Mensch ist ihnen ein Product wie jedes andere Ding und hat als solches das Recht so zu sein wie er ist. Die Wissenschaft sollte die Moral, die Menschenliebe, die Religion ersetzen. Und wie die Wissenschaft leidenschaftslos der Natur gegenübersteht, will die Malerei, ebenso leidenschaftslos, sie mit den Augen erobern.

Wohin man in den Ausstellungen blickte, überall pulsirte das frische Leben der eigenen Zeit, das allmählich in allen seinen Phasen zum weiten Beobachtungsfeld des Künstlers geworden. An die Stelle künstlicher Wiederbelebungsversuche vergangener Culturperioden ist allenthalben die Schilderung des modernen Menschen getreten. Nach einer langen Periode der Weltentfremdung kehrte die Malerei endlich

zu ihrer Hauptaufgabe zurück, der Nachwelt ein Abbild ihrer eigenen Zeit zu hinterlassen.

Ebenso wichtig wie dies culturgeschichtliche war das rein künstlerische Ergebniss. Mit einem Verfallzeit-Idealismus, der, ohne an die Alten sich anzulehnen, nicht stehen konnte, hatte die Kunst des 19. Jahrhunderts begonnen. Die Werke beruhten in der Mehrzahl auf dem Fundament der von den Griechen und Cinquecentisten festgestellten kanonischen Formen. Indem der Realismus sich in Gegensatz zu diesem Imitirten und Eklektischen stellte, brach er nach einer Periode äusserlicher Nachahmung einer neuen selbständigen Naturanschauung Bahn. Das Epigonenthum, die Herrschaft des Schemas wurde überwunden und damit die Basis für eine neue Renaissance geschaffen, denn jede selbständige Kunstepoche hat noch mit der Abschrift der Natur, mit treuester Wiedergabe des Wirklichen begonnen.

Gleichwohl konnte der Realismus nicht der Ausdruck für das gesammte Wesen der Gegenwart bleiben. So viel »menschliche Documente« die Zola-Schule geschaffen hatte, so schilderte sie doch nur einen Theil des modernen Lebens; seine Trockenheit und Poesielosigkeit, seinen Kampf um's Dasein, seine Massenherrschaft, seinen rauhen, plebejischen Athem und seine breite, ungezwungene Geberde. Zolas Menschen waren Dutzendmenschen, geistige Proletarier; für die feinen Widersprüche und seltsamen Seelenzustände überlegener Persönlichkeiten, für die Darstellung complicirten Gedankenlebens fehlte ihm der Blick. Und auch das Ziel der Maler, die parallel mit ihm gingen, war ausschliesslich die äussere Wahrheit, die Wirklichkeit. Diese in ihrer derben Nacktheit oder ihrer vornehmen Eleganz, so wie sie ist, ohne Beschönigung und Zuthat auf die Leinwand zu bringen, war ihre Absicht. Sie waren Positivisten, die alle Geschehnisse und Bewegungen des Lebens genau buchten. Wir erhielten von ihnen sehr viele Documente über das Leben der Bauern, der Gewerbetreibenden, die öffentlichen Vergnügungen, die Gesellschaft und die Familie. Es wurde mit einer Ausführlichkeit, die nichts abschreckte, erzählt, wie man fischt und dinirt, was man während des Landaufenthaltes in der Sonne treibt, wie man Concerte besucht, auf Hochzeiten und Carnevalsvergnügungen, im Atelier und Salon sich benimmt. Wir sahen die Pariserin im Theater, die Pariserin, die zur Soirée fährt, die Pariserin, die von der Soirée zurückkommt, die Pariserin, wie sie über eine Brücke geht, die Pariserin mit dem

Sonnenschirm, die Pariserin mit dem Blumenbouquet. Und wir waren schliesslich über Alles sehr wohl informirt.

Doch brachten diese Bilder auch das Innenleben des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck, die geheimen Schmerzen und Hoffnungen, die unsere haltlose Zeit bewegen? Nicht nur der ganze Zuschnitt des äusseren Daseins hat sich seit den Tagen der alten Meister geändert. Wir haben neue Gefühle entdeckt, wie die Wissenschaft neue Farben entdeckte, haben tausend unbekannte Nüancen, tausend nothwendige Raffinements erfunden. Lange brauchten wir, um Kinder unserer Zeit zu werden, aber nachdem wir in ihr heimisch geworden, fühlen wir desto mehr auch ihre eintönige Prosa. Nicht nur in der wirklichen, uns umgebenden Welt leben wir, auch in einer innern, die wir selbst uns aufbauen und die viel schöner, glänzender, seltsamer ist als die, auf der wir mit zwei Füssen hülflos dahinstolpern. Wir haben das Bedürfniss, auf den Fittigen der Phantasie in das weite Luftgebild uns aufzuschwingen, Schlösser in den Wolken zu bauen, ihren Aufbau und ihren Einsturz zu schauen, den Launen ihrer beweglichen Architektur in eine neblige Ferne zu folgen. Je farblos grauer die Gegenwart, desto lockender umgaukelt die märchenhafte Pracht vergangener Schönheitswelten. Gerade die Banalität des Alltagslebens macht mehr als jemals empfänglich für den zarten Reiz alter Mythen, und wir lassen sie zugleich kindlicher und feinfühliger als jede frühere Zeit auf uns wirken, weil wir sie mit neuem durch die Sehnsucht geschärftem Auge betrachten. Auch religiöser, gläubiger sind wir wieder geworden. Die positivistische Philosophie entzündete die Wissbegierde, aber befriedigte sie nicht, und eine Richtung zum Uebernatürlichen war das Ergebniss.

Man hat für alle diese unrealistischen Neigungen je nach dem Lande, wo ihr Quell aus dem Boden sickerte, verschiedene Namen erfunden: religiöse Reaction im öffentlichen Leben, Mysticismus, Spiritismus und Theosophismus auf geistigem Gebiete. Der durchgehende Charakterzug ist, dass das lange zurückgedämmte Innenleben einen Ausdruck verlangte, das Gefühl sich gegen die Wissenschaft empörte. Unter diesem Einfluss bekamen alle Gebiete des Geisteslebens mit einem mal eine andere Marke. Die Musik, jener höchste Gefühlserreger, steht plötzlich im Mittelpunkt alles Interesses. Selbst Frankreich, das nichts Höheres gekannt als die scenische Geschicklichkeit Meyerbeers, das mit Offenbach gelacht, Berlioz nicht verstanden und deutsche Musik ausgepfiffen hatte, geräth in den symphonischen Bann Richard Wagners.

Die Sprache, bisher von architektonischem Aufbau und marmorner Kälte, wird fein nüancirend, krankhaft persönlich. Die Form löst sich auf und verschwindet. Der Gedanke, früher starr und steif, wird beweglich und flüssig, die Composition wird geschmeidiger, das feine Wörterbuch erweitert seinen Rahmen, um gelenkig allen Regungen der Seele zu folgen, die flüchtigsten, kaum auszudrückenden Nüancen der Dinge in sich aufzunehmen.

Von der lyrischen Poesie hatte das realistische Zeitalter geredet, als wäre sie nur ein Zeitvertreib für Knaben und Mädchen, seichter Abguss schaler Empfindsamkeit, und nicht zu dulden, wenn sie nicht mindestens mit den Resultaten der exakten Wissenschaften sich befrachtete und beschwerte. In der Gegenwart erwacht sie zu neuem Leben. Symbolisten, Décadents oder wie sie sich nennen, ihr Ziel ist, der Musik ihre intimsten, ungreifbarsten Qualitäten zu nehmen, ihr tiefes Träumerisches, ihre diffuse Harmonie und schmachtende Hinfälligkeit. Die Früheren sprachen mit einer Correctheit, dass man die Rippen der Grammatik durch ihre Phrasen fühlte, mit einer buchstäblichen Anwendung der Worte, als hätten sie sie frisch aus den Spalten des Lexikons. Diese neuen möchten eine Lyrik des Traumes schaffen, an die Stelle der klaren Formvollendung der Classiker das mystisch Umschleierte, visionär Unergründliche setzen, durch blosse Wortklänge eine suggestive, der Musik ähnliche Wirkung erzielen.

Im Roman zeichnen mehrere ältere, bis dahin nicht zur Geltung gekommene Berühmtheiten sich plötzlich brüsk ab, allen voran Baudelaire und die Gebrüder Goncourt, die ihrer Zeit vorausgegangen waren, so wie unter den Romantikern Balzac der seinigen vorausschritt und erst von der darauf folgenden realistischen Generation den Marschallstab erhielt. Man will vom Romancier weder mehr Objectivität wie bei den Realisten, noch Rhetorik wie bei den Romantikern, man sucht in ihnen Denker, und mehr noch Träumer, die in jenes au-delà blicken lassen, wo die Seele mit Entzücken von Räthsel zu Räthsel rollt. Auf Zola und die andern Naturalisten, die die Aussenwelt, die états des choses schilderten, folgen die Huysmans und Rod, die ihren Blick auf die Innenwelt, auf die états d'âmes richten, unter Verzicht auf jede Fabel, desto exakter das seelische Leben, die ruhelos wogenden Sensationen complicirter Individuen zu schildern suchen. Die Leidenschaftslosigkeit macht einem intensiven, vibrirenden Nervenleben, der Atheismus einer klagenden Sehnsucht nach schlichter

Gläubigkeit Platz. Paul Bourget ergibt sich einer Art gesteigerten Christenthums, das er »la religion de la souffrance humaine« nennt. Léon Hennique verkündet ein »spiritistisches Evangelium«, dessen Hauptinhalt die alte Lehre von der Seelenwanderung bildet.

Auf das Gebiet des Dramas wurden die neuen Losungen zuerst durch Maeterlinck und die andern belgischen Symbolisten übertragen. Bald darauf kamen in Paris jene heiligen Legenden und frommen Mysterien in Schwung, in denen Sarah Bernhardt ihre letzten Triumphe feierte. Man hört die Geschichte der frommen Griseldis mit Spannung und vergiesst Thränen der Rührung über das Schicksal der heiligen Cäcilie.

Selbst in der Wissenschaft zeigen sich Symptome der Reaction gegen den positivistischen Geist, der sie vorher beherrschte. Nachdem man Schubfächer eingerichtet, Thatsachen aufgespeichert und Einzelheiten bestätigt, tritt an die Stelle der trockenen Aufzählungen und der pedantischen papiernen Gelehrsamkeit eine Richtung auf Subjectivität und Feinheit. Auf die Methodiker und nüchternen Prosaiker folgen die Künstler und Psychologen, die nur sich selbst, ihr eigenes lebhaftes Temperament in's Feld führen. In England wird nicht mehr Macaulay, sondern Carlyle als der grösste Historiker betrachtet. Frankreich, das Vaterland Comtes, geräth in den Bann deutscher Philosophie, und Deutschland fängt an, für den siegesstolzen Individualismus Friedrich Nietzsches zu schwärmen. Der Cultus der grossen Persönlichkeit wächst. Charakter, Eigenart werden die schlagendsten Schlagwörter.

Die Malerei kann weit schwieriger als die Literatur einem solchen geistigen Gährungsprocess folgen. Während das Wort gelenkig den feinsten Windungen der Phantasie sich anschmiegt, auch in den entlegensten Regionen heimisch wird, selbst den hochfliegendsten Gedanken, den innerlichsten Empfindungen gefügig Ausdruck verleiht, muss die Malerei übersetzen, umformen, neuformen. Sie soll den fremdartigen Eindrücken, die auf sie einstürmen, das sinnliche Gewand machen — aber um mit solchem Gewande bekleidet zu werden, müssen die Ideen erst feste Gestalt gewonnen haben. Der Inhalt einer Zeit muss schon zu einer gewissen Deutlichkeit, zu bestimmten Zuständen ausgeprägt sein, bevor die Kunst ihn in ein Gebilde fassen kann. Deshalb flüchtete sie im Beginne des Jahrhunderts hülfesuchend in die Vergangenheit, weil die Gegenwart in ihrem unfertigen Schwanken zwischen alter und neuer Kultur ihr keine feste, greif-

bare Form bot. Erst als um die Mitte des Jahrhunderts der Charakter des Gesammtlebens sich deutlicher auszuprägen begann, gelang es ihr, die äusserliche Physiognomie der Zeit zu packen. Noch schwerer wird es ihr werden, für all die geistigen und seelischen Widersprüche, die das zur Neige gehende Jahrhundert gezüchtet, für die unsagbar flüchtigen Stimmungen des modernen Nervensystems, für all die nüancenreichen, prismenartig nach allen Seiten ausstrahlenden Sensationen dieses seltsamen Jahrhundertendes den sinnlichen Ausdruck zu formen. Aber dass sie an der Arbeit ist, lässt sich schon heute verfolgen.

Ein bezeichnendes Symptom der Gährung konnte bereits darin gesehen werden, dass sich das Interesse der Maler wieder intensiver einigen Perioden der ältern Kunstgeschichte zuwandte — nicht dem majestätisch äusserlichen Schwung der Rafaelschule, aber dem eckigen Archaismus und durchgeistigten Empfindungsleben des Quattrocento. Die Primitiven, die Byzantiner, die Miniaturmaler und Bildhauer des Mittelalters zogen in ihren Bann. Mona Lisas räthselvolles Lächeln bezauberte neu, und die zarten Jungfrauen Carlo Crivellis mit der zierlich hieratischen Eleganz ihrer Bewegungen, die kindlich melancholischen Madonnen Botticellis mit ihrem nixenhaften, in's Unendliche starrenden Blick schienen so wahlverwandt, als ob sie unter uns wandelten. Selbst unter den ältern modernen Meistern wurden vom Tagesgeschmack plötzlich die vibrirendsten, idealistischsten bevorzugt: der Ruhm Corots wuchs und überstrahlte die Berühmtheit der andern grossen Landschafter von Barbizon. Aus dem ganzen Werke Millets war das Bild, das den höchsten Preis erzielte, das einzige idealistische des Malers: der Angelus. Deutschland entdeckte Schwind. Man sah in seinen Malereien Geständnisse einer reinen, zitternden Mädchenseele, glaubte bei ihm jene Heiterkeit ohne Wehmuth zu finden, die wir nicht mehr kennen und wonach wir uns so glühend sehnen. Konnte man nicht suchen, die Lücken auszufüllen, die der Realismus gelassen, ihn zu ergänzen und zu krönen? — der Impressionismus selbst vermittelte den Uebergang.

Nachdem man einmal Courbets Lehre von der vérité vraie durch den Zusatz ergänzt hatte, dass ein Stück Wirklichkeitsdarstellung erst zur Kunst werde durch das Temperament, das sich darin geltend mache, dass das Wesentliche an der Kunst nicht das Document in seiner photographischen Plattheit, sondern der Mensch sei, der sich darin ausspreche, war von selbst die Möglichkeit gegeben, über-

haupt auf die selbstherrliche, alleinschaffende Persönlichkeit zu schwören. Denn was ist Wirklichkeit? Wir wissen es nicht. Wir kennen nur unsere Vorstellungen, und sind die Dinge, die in der Phantasie des echten Künstlers leben, weniger wirklich als die Gestalten vor unserm Blick? Nur darum handelt es sich, dass sie glaubhaft herausgestaltet, wie durch Suggestion auf Andere übertragen werden, und eine solche neue Welt aus sich herauszuschaffen wird nur fähig sein, wer vorher ein Herrscher über die Natur geworden. Erst die errungene technische Meisterschaft gibt auch dem Genie die Mittel, zu zeigen, was es seelisch kann. Diese Vorbedingung schien jetzt erfüllt zu sein. Zolas documents humains konnten subjectiv werden: nicht mehr Abbilder einer äusserlichen Wirklichkeit, sondern Zeugnisse für das Seelenleben ihrer Erzeuger. Der Naturalismus ward nicht mehr als Ziel, sondern als »die gute Schule« betrachtet, sich aufzuschwingen in erdferne Reiche phantastischer Erfindungen. Eine Entwicklung, die sich schon 20mal in der Welt vollzog: dieselbe, die Holland beim Auftreten Rembrandts durchmachte.

Der Historiker ist nun insofern stets Fälscher der Wahrheit, als er durch rein äusserliche Gründe — der »Uebersichtlichkeit« halber gezwungen ist, Grenzpfähle aufzurichten, während in Wirklichkeit — zum Heile der Kunst — die Perioden unmerklich ineinanderfliessen, die verschiedensten Strömungen gleichberechtigt sich kreuzen. Es wäre traurig, wenn der »Neuidealismus« zünftig, das theoretische Schlagwort von der Ueberwindung des Naturalismus auch von praktischer Bedeutung würde. Ein kräftiger Naturalismus ist das Alpha und Omega aller Kunst, ohne ihn geräth sie in schwächlich krankhafte Verirrungen. Er wird auch bei den metaphysischen Neigungen der Gegenwart stets das Bindeglied bilden müssen zwischen Phantasie und Wirklichkeit. Nur so lange das naturalistische Capital nicht angegriffen, werden dessen Zinsen einigen Wenigen erfolgreiche Reisen in luftigere überirdische Regionen gestatten.

Die Realisten hatten das moderne Leben gemalt, die Neuidealisten, sie ergänzend, malen das moderne Gefühl. Die Phantastik schüttelt ihre glänzenden Blüthen in die Stille des Alltagslebens. Je nach der Anlage ihres Temperamentes haben die Einen Sehnsucht nach Schwind'scher Märchenpoesie, nach Sagen und Traumgebilden:

Einmal lasst mich athmen wieder
In dem goldnen Märchenwald.

Andere finden Gefallen an dem zarten entsagenden Mysticismus des Evangeliums. Neben christlich religiösen Neigungen finden sich solche zu altasiatischen Begriffen und Phantasieformen. Allerlei occultistische, übersinnliche Schwärmereien bilden sich Formeln und suchen Befriedigung. Die Zaubereien des Mittelalters, die Räthsel der Halluzinirten, die wunderlichen alten Lehren aus der ersten Heimath der Menschheit reizen die Maler unablässig. Aber auch die Sagen des Ritterthums geben Anregung, die phantastische, für die Augen glänzende Welt, wo Liebe, Krieg, Abenteuer, Edelmuth, Askese sich vereinten. Schöne Menschen in reichen Gewändern handeln und wandeln in marmornen Palästen und goldenen Hallen; stille Madonnen ruhen auf blühenden Wiesen und empfinden ihr Mutterglück. Man lauscht wieder bewundernd auf die mystischen Naturlaute des Volksliedes, auf die halberstorbenen Klänge versunkener reizender Welten, vertieft sich in die blüthenumwobenen alten Legenden und Mythen. Griechenland sogar, das durch den Classicismus compromittirte Hellas, ist wieder das Märchenland des Geistes, die Romantik des Hellenismus ein wesentlicher Bestandtheil der neuesten Kunst.

Dieser Sehnsucht nach erdenfernen Schönheitswelten ist das Verlangen nach neuen coloristischen Genüssen verbunden. Auch in ihrer Farbenanschauung bewegte sich die moderne Malerei in steil aufsteigender Linie. Zunächst ganz unmalerisch, gab sie grossartige Illustrationen zu moderner Gelehrsamkeit, die nur durch ihren gedankenhaften Inhalt fesseln. Dann befreite sie sich aus dem Dienste der Wissenschaft und lernte die Farbe als ihr eigenes Ausdrucksmittel kennen. Langsam begann das Sehvermögen an den alten Meistern sich zu schulen, dann, nachdem das Galeriestudium beendet, sich auch vom gelben Firnisston zu befreien, sich aufzufrischen und zu häuten an der Natur. Es erfolgte eine Revision der gemalten Natur mit Zugrundlegung der wirklichen. Und nun, nachdem die Hellmalerei ein differenzirteres Farbensehen gelehrt, nachdem man alle Kraft eingesetzt, den schwierigsten Elementen der Erscheinungswelt, Luft, Licht und Farbe bis zur äussersten Wirklichkeitsnachahmung beizukommen, vollzieht sich der letzte entscheidendste Schritt: man geht von der mehr objectiven Wiedergabe des Natureindrucks zur freien, rein dichterisch symphonischen Behandlung der Farben über. Diese bergen sich nicht mehr scheu unter einer braunen Kruste, auch den grauen Schleier werfen sie ab und treten mit eigenen Ansprüchen als selbständige Wesen hervor. Ein neuer, specifisch moderner Colorismus

ersteht. Wie die Phantasie aus der nüchternen Wirklichkeit in ein wunderbares Jenseits flüchtet, träumt das Auge andere — subtilere oder intensivere Farben — als sie rings in unserer armen Welt zu schauen. Dort werden die Naturformen nur als Material zum Ausdruck von Ideen, hier die Naturfarben nur als Mittel zu Farbenorgien oder schwermüthigen Stimmungsdichtungen verwendet. Die Einen schwelgen in Lichteffekten, in vollen brausenden Tönen, in allen erdenklichen überirdischen coloristischen Reizen. Die Andern decoloriren, vermeiden jeden Glanz und alle Kraft des Tons, um als echte Décadents nur noch in weichen gebleichten, feinschmeckerisch blassen, nebelhaft verschwommenen Tönen zu baden.

Car nous voulons la nuance encore
Pas la couleur, rien que la nuance,
La nuance seule fiance
Le rêve au rêve et la flute au cor.

Der gemeinsame Grundzug ist, dass statt der Objectivität des Realismus die Wollust des Gefühls im Mittelpunkt steht, eine Kunst, die jenen inneren Schauder gewähre, den die complicirter und feiner gewordenen Nerven verlangen.

Da der Griffel weit gelenkiger als der Pinsel dem Geist in's Revier des Phantastischen, träumerisch Märchenhaften folgt, werden Radirung und Lithographie, bisher nur vereinzelt betrieben, plötzlich von tonangebender Bedeutung. Hier lassen auf kleinstem Raum sich die stärksten Empfindungen zusammenpressen, hier die kühnsten, durch die Malerei kaum darstellbaren Visionen verkörpern. Der ganze poetisirende Charakter der Zeichnung, die die Dinge mehr als Erscheinungen denn als Körper gibt, die Möglichkeit, ohne genau localisirten Hintergrund zu arbeiten, selbst die Beschränkung auf Schwarz und Weiss gewährt der Phantasie einen weit grösseren Spielraum. Was die Palette an bunter Farbe voraus hat, ersetzt der Griffel durch die Unbeschränktheit in der künstlerischen Darstellbarkeit von Licht und Schatten, die allein gestatten, — wie Dürer, Rembrandt und Goya zeigten — eine Welt, farbiger als die reale, eine Welt von Poesie und Mystik heraufzubeschwören.

Aber auch die Kunstfächer, die während der realistischen Periode in hoher Blüthe standen, machten unter dem Einfluss der neuen Anschauungen einen Umwandlungsprozess durch.

Die Landschaftsmalerei des vorhergehenden Jahrzehnts liebte die stille Intimität, genaue Wiedergabe alltäglicher Fleckchen Erde in

alltäglicher Stimmung. Wenn der Sommer kam und das Gras dicht und üppig auf den Wiesen wucherte und die Saaten auf den weiten Aeckern wogten, dann sagten die Maler wohl, dass es eine schöne Zeit sei, und malten Landschaften, aber sie waren keine besonders poetischen Naturen, kannten unbestimmte Sehnsucht so wenig wie wache Träume. Die Neuesten ergänzen ihre Vorgänger durch eine weit kräftigere Betonung des Stimmungselementes. Sie schwelgen mit den Augen in den tausend subtilsten Farbennuancen der Natur, inventarisiren gleichsam die Eindrücke, die zu den köstlichsten Reizen eines Auges gehören. Die Natur zieht sie an, wenn sie bizarr ist, und sie vernachlässigen sie, wenn sie alltäglich wird. Namentlich das kalte, wahrheitsliebende Tageslicht ist ihre Sache nicht. In demselben Maasse wie das Occulte im Seelenleben, reizt das Occulte in der Natur. Aus dem Dunkel der Nacht, aus dem Schleier des Nebels blickt die Welt mit räthselvolleren Augen und lässt tiefere, seltsamere Hintergründe ahnen. Dem Nebel streben daher die Feinsten und Sensibelsten mit innerlicher Liebe zu. Besonders der Abend behagt ihnen, wenn die Farbe am Verklingen ist und gespenstische Schatten auftauchen, wenn ein weicher Dunsthauch über der Erde lagert und geheimnissvoll klagende Stimmung aus der Landschaft tönt.

Selbst die Porträtmalerei zeigt eine andere Nüance. In den Bildnissen der vorausgegangenen Periode stehen ganze Menschen da, in ihrem Werktagscharakter, in schneidiger Charakteristik vor Augen gestellt. Die Neuesten lieben ein seltsames Dämmerlicht. Das Körperhafte, die Form, die Wirklichkeit tritt zurück. Etwas Uebersinnliches, die Ahnung einer andern unbekannten Welt, in die die Gestalten hineinschweben, oder aus der sie herkommen, soll den Betrachter umfangen. Traumhaft, wie aus Nebelschleiern schimmern die Figuren hindurch — wie man ferne, liebe Personen sieht, wenn man die Augen schliesst und sich im Geist zu ihnen versetzt.

Doch hauptsächlich haben auf dem Gebiete der monumentalen Malerei sich die Truppen zusammengezogen. Nachdem bisher die künstlerischen Elemente sich fast ausschliesslich mit der Oel-, Pastell- und Aquarellmalerei beschäftigt und die Erledigung decorativer Aufträge Eklektikern zweiten Ranges überlassen, drängen jetzt gerade die Vorgeschrittensten von der Tafelmalerei weg dem Fresko zu. Zolas Definition, Kunst sei Natur gesehen durch die Brille eines Temperamentes, gilt nicht mehr vollständig. Ein ganz beträchtlicher Theil der Kunst ist rein decorativ geworden. Die Wandmalerei in ihrer

ureigensten monumentalsten Form, der Freske, kann allein Gelegenheit bieten, die gewonnene Selbständigkeit in grossem Maassstabe zu erproben — Gelegenheit, auch die Gefühlsstimmung des Zeitalters weit volltöniger als im Tafelbild zum Ausdruck zu bringen.

Bis zum Auftreten Manets war die decorative Malerei entweder epigonenhaft, das heisst eine geschmackvolle Benutzung des Ueberkommenen, oder prosaisch — eine trockene Didaktik gewesen, die durch weitläufige Schilderung von Schiffbrüchen, Belagerungen, Mordthaten und Kämpfen die Aufmerksamkeit der Menge auf sich zog. Dann kam der Naturalismus auch hier zur Herrschaft. Das Streben der Künstler ging dahin, die Vorgänge des täglichen Lebens zu heroisiren, ihnen die höchsten Ehren des Pinsels zu weihen. In Frankreich wie in Deutschland traten Versuche hervor, die öffentlichen Gebäude mit Scenen aus der Arbeiter- oder Kleinbürgerwelt zu bemalen. Heute sind die Stoffe, die der Malerei zu grossen Darstellungen Anregung geben, dieselben wie ehedem: die Religion, die Mythologie, die Allegorie. Nur hat sie auf alle traditionellen Compositionen, auf alle Sujets in banalem Sinne verzichtet. Sie überlässt die Sorge, über den Fall Trojas oder Ninives oder die grossen Ereignisse der römischen Geschichte aufzuklären, den Gelehrten. Statt den Verstand zu beschäftigen und die Wissbegierde zu nähren, will sie nur Gefühle erregen und zu zarten Träumereien laden. Statt mitten hineinzuführen in das derbe, arbeitsvolle Werktagsleben, will sie darüber erheben und feierliche, sonntägliche Stimmung wecken. Köstliche Haine und blumige Auen, stille frohe Menschen darin, die sich in seligem Müssiggang tummeln oder in sorgloser Beschaulichkeit der Ruhe pflegen, Alles übergossen von silberiger Atmosphäre, von leichten, duftigen Farben, die auf die Nerven wirken wie leise Musik von ganz straff gespannten silbernen Saiten — das sind die einfachen Elemente dieser neuen symbolisch-decorativen Malerei, die vielleicht berufen ist, wie in den grossen Zeiten der Kunst, führend und wegweisend einzugreifen. Denn es genügt nicht, dass unsere Künstler den Begriff L'Art pour l'art wieder entdeckten. Es muss ihnen auch die Möglichkeit gegeben sein, mit den Fähigkeiten, die sie entwickelt haben, etwas Nöthiges anzufangen. Ohne diese Basis bleibt ihre Kunst bei allem Reichthum von Können und Begabung eine überflüssige, leere Kunst. Gerade das Gefühl zwecklosen Kraftaufwandes, das die Besten haben mussten, hat vielfach einen Zug nervöser Ueberreiztheit und unfruchtbarer Atelierphantastik in das moderne Schaffen

gebracht. Die Wandmalerei kann versöhnend wirken, indem sie der Kunst den Sinn für das Grosse, Einfache, Bleibende, das kräftigende Gefühl der Zwecksicherheit gibt. Die Anschauung, dass Baukunst, Malerei und Bildhauerei durchaus mit einander verbunden sein müssten, dass jede einzelne Kunst der andern bedürfe, um zur vollen Höhe sich aufzuschwingen, die Ausbildung des Raumes zum Kunstwerk war das Ideal aller der Zeiten, die als »Blütheperioden« der Kunst gefeiert werden. Das 19. Jahrhundert hat bis jetzt eine Baukunst und eine Bildhauerkunst, eine Malerei, eine reproducirende und decorative Kunst, lauter Einzelkünste zur Entwicklung gebracht, die getrennt von einander mehr oder weniger blühen. Der grosse gesammelte Ausdruck seiner Lebensanschauung fehlt ihm noch. Durch die Wandmalerei allein liesse sich ein Gesammtwirken aller bildenden Künste erzielen, dem entsprechend, was Wagner in seinen musikalischen Dramen anstrebte und erreichte. Sie allein kann den Prüfstein bilden, ob die moderne Malerei endgültig das Epigonenthum abgestreift, ob sie auch zur Lösung von Aufgaben, bei denen sie direct mit den Werken der Classiker concurrirt, die Kraft in sich selbst findet, ob, nachdem die Zeiten der Nachahmung durch den Naturalismus überwunden, nun auch eigener Stil des 19. Jahrhunderts sich ausprägt. Und in dieser Hinsicht scheint vorläufig noch eine Uebergangszeit zu bestehen.

Gewiss ist ein grosser Unterschied zwischen den Werken dieser Neuen und denen der vorausgegangenen »Idealisten«, die sich in decorativer Malerei versuchten. Nicht nur das Können ist weit grösser geworden, auch das Gefühl hat sich frei gemacht. Jene Aeltern kamen schon deshalb in ihren Werken nicht über das Mumienhafte hinaus, da sie sich in Gegensatz zu ihrer Zeit stellten und mit den Nerven eines längst versunkenen Geschlechts zu fühlen suchten. Sie bemühten sich, stilvolle Nachahmungen zu geben, Stoffe aus der Antike oder der Renaissance auch mit den Empfindungen jener Zeitalter zu bearbeiten; in den Werken dieser Neuen pulsirt das Blut und vibriren die Nerven der Gegenwart. Jene waren Nachahmer, Calligraphen, die Schulaufgaben nach alten Meistern machten, diese sprechen die Sprache des 19. Jahrhunderts, unsern eigenen geistigen Dialekt. Frohe Lebenslust, eine sichere Vitalruhe spricht aus den Werken der Alten. Der Charakter des modernen Gefühlslebens ist wesentlich melancholischer Art. Der grosse Phantast von Zürich, eine Vollblut-, eine Heroennatur, lebt in seiner kraftstrotzenden, sonnigen Heiterkeit

allein wie ein ausserordentliches seltsames Thier, ein Ueberbleibsel der untergegangenen hellenischen Race, in die Gegenwart herüber. Alle andern verzehren sich in romantischer Sehnsucht, nur dass an die Stelle der byronischen Aufbäumung von einst ein sentimentaler Weltschmerz, an die Stelle der grossen Erschütterungen ein leises Vibriren getreten Die Romantiker sammelten gigantische Legenden, häuften Träume auf, durchforschten den Orient, Griechenland, Arabien, überluden die menschliche Einbildungskraft mit Farben aus allen Himmelsstrichen, führten verzerrte und schreckliche Gesichter mitten unter Finsterniss und Blitzen vor. Die heutigen sind stille Träumer, die wehmüthig nach den verlorenen Idealen entschwundener Zeiten klagen, müde Seelen, die nur in Golden languors, im Erzitternlassen geheimnissvoll discreter, zart melancholischer Gefühle schwelgen. Jene suchten die Masse mit sich fortzureissen, lodernde Flammen, Sturm und Leidenschaft in die Grauheit des Alltagsleben zu tragen, und ergingen sich deshalb in grossen himmelstürmenden Bewegungen, complicirten Linien und glühenden Farben. Diese sind Aristokraten, die die Berührung der Menge fürchten und deshalb ängstlich alles, was eine banale Emotion hervorbringen könnte, meiden. Wie die Dichter die Rhetorik, die Romanciers die Intrigue, die Musiker die Melodie, so verachten die Maler den interessanten Inhalt, die Bewegung, theilweise sogar die Farbe. Durch Alles geht jene matte Resignation und »profonde tristesse epicurienne«, die mangels befriedigender Ideale unsere Generation erfasst hat. Selbst wo es sich um humanistische Ideen handelt, ist die Strenge der antiken Seele temperirt durch die Melancholie des modernen Geistes. Die Maler erzählen die oft erzählten Legenden des alten Griechenland so, wie sie nie ein Grieche erzählt hätte; sie erzählen sie mit Beziehungen zu Problemen, Stimmungen und Leidenschaften, an die der griechische Geist nicht dachte. Sie füllen den Olymp mit dem Licht, dem Nebel, der Farbe, der Melancholie einer späteren, nervöseren und in ihren Stimmungen nüancenreicheren Zeit, einer Zeit, die schwermüthiger und von Problemen mehr beunruhigt ist, als das alte Griechenland es war.

Nur die Formensprache hält sich vielfach noch in alten Grenzen. In dem Bemühen, sinnliche Ausdrucksmittel für die neuen, oft recht verschnörkelten Gedanken zu finden, hat man wieder bei den alten Meistern sich Raths erholt und hülfesuchend namentlich dem Quattrocento zugewandt, das in seinem frischen Naturalismus und seiner tiefen, mit rein psychischen Mitteln erzielten Intensität des Ausdrucks

einer um das Innerliche bemühten, einen eigentlichen Cultus der plastischen Schönheit nicht mehr kennenden Zeit weit mehr zusagt, als das ruhmrednerische Cinquecento mit seinen würdevollen Gestalten, deren Gesten gewöhnlich ihr ganzer Ausdruck sind. Einigen gelingt es, die entlehnten Formen sofort zu Trägern eines neuen Empfindungsgehaltes zu machen. Doch bei solchen, deren Fonds an Modernität nicht stark genug ist, neuen Wein in die alten Schläuche zu füllen, kann dieses Archaisiren leicht zu eklektischer Unselbständigkeit führen. Courbets und Leibls Werke werden auf alle Zeiten, auch die entferntesten, so lange sie vorhanden sind, eine Wirkung ausüben. Die neueste Strömung ist geeignet, ein gewisses Kokettiren mit einer sehr billigen, wenig Können voraussetzenden Genialität grosszuziehen. Wie von den Impressionisten Viele in Vulgarität und trockenen Reporterstil verfielen, so lieben die modernsten Durchschnittsmaler vielleicht allzu sehr eine bizarre Melancholie, suchen Ausdrücke, die räthselhaft sein wollen, posiren mit Hinfälligkeit, spielen neben den Snob. Man ärgert sich oft über einen gesuchten Hautgout, der die einfachsten Motive für den ästhetischen Feinschmecker aufkräuselt. Der gebleichte Gobelinton, den einzelne Führende angeschlagen, wird von dem Tross verwässert und übertrieben; das Streben nach einfachen Farbenklängen und heraldischen Linien zog eine gewisse Richtung in's Kunstgewerbliche gross. Das sind Gefahren, die jede über die Natur hinausgehende Malerei mit sich bringt. Ebenso selten wie unter tausend Schriftstellern ein echter Dichter, ist ein echter »Idealist unter tausend Künstlern. Und es ist leicht möglich, dass, wenn die Strömung, die uns jetzt umfluthet, vorübergerauscht ist, und statt auf einen neuen Parnass vielleicht in die alten Gemäldegalerien geführt hat, äussert wenige von denen, die heute bewundert werden, aufrecht stehen bleiben. Für die Mitlebenden aber wurden ihre Werke einstweilen ein Labsal, weil sie einer Stimmung unserer Zeit, die nach Ausdruck rang und deren Wünschen der Naturalismus allein nicht genügt hatte, zur schönen bestrickenden Erscheinung halfen.



XLVII.

England.

WIE ist es möglich, dass auch diesmal England führend war, dass selbst die neueste idealistisch-romantische Strömung der europäischen Kunst hier ihren Ausgang nahm, diese Kunst für Mandarine, die das Zarteste, Duftigste geschaffen, was die Malerei des 19. Jahrhunderts aufweist? Kann ein Engländer, ein Matteroffactmensch, der sein Glück im Comfort und einem praktischen Wirkungskreis sieht, Romantiker sein? Ist London nicht die prosaischste Stadt Europas? Ohne Zweifel liegt gerade hierin die Erklärung, warum dort — wo obendrein die naturalistische Kunst am längsten und stärksten herrschte — der Neuromantismus am frühesten zu Worte kam. Er war eine Reaction gegen die Prosa des Alltagslebens, wie die englische Landschaft im Beginne des Jahrhunderts eine Reaction gegen die Grossstadt gewesen. Um dem Pfiff der Locomotiven, dem rastlosen Treiben im Kampf um's Dasein zu entgehen, rettet sich die geistige Elite in eine entlegene Welt, eine Welt, in der Alles anmuthig und schön ist, die Gefühle zart und erhaben, eine Welt, in der keine Rohheit, kein Misston, keine Brutalität und Wildheit die Harmonie idealer Vollkommenheit stört. Die Künstler werden zu Phantasieschwelgern, die sich aus der Wirklichkeit in ein selbstgeschaffenes Geistesleben flüchten, aus dem nebligen London der Eisenbahnen in das sonnige Italien Botticellis wandern, um dort, im Lande der Poesie, auszuruhen, und süsse Stimmungen, liebliche Bilder mit nach Hause zu bringen. Zugleich fanden sie bei den Primitiven jene Einfachheit, die überreizten Geistern doppelt mundet. Die Engländer waren, nachdem sie Byron, Shelley und Turner gehabt, artistische Gourmés, die alle Genüsse im Reiche des Geistes ausgekostet und nun auf Werke sannen, durch die der Phantasie ein neuer Schönheitsschauer werde. Bei den primitiven Meistern entdeckten sie alle Eigenschaften, die seit dem 16. Jahrhundert aus der Kunst entschwanden: unbeholfene Reinheit und unschuldigen rührenden Natu-

ralismus, alterthümliche Strenge und bezaubernde Innigkeit. Blasirt, bewunderten sie an jenen naiven Seelen zugleich die Fähigkeit zur Ekstase, zur Vision, das heisst zum höchsten Genusse. Wenn man heute, im 19. Jahrhundert, noch Gefühle haben könnte, wie sie Dante, dem düstern Florentiner, Botticelli, dem grossen Jeremiah der Renaissance, oder dem zarten Mystiker Fra Angelico gewährt waren! Uebersättigt von Modernität, mit unheimlich verfeinerten Nerven, suchte man sich künstlich in diesen glücklich wollüstigen Zustand zurückzuträumen und kam so schliesslich zu dem Punkte, wo die Modernität wieder in jugendliches Stammeln, der glaubenslose Materialismus der Gegenwart in mystisch romantisches Versenken in alte Gefühlswogen umschlug.

Die ersten Symptome dieses neuen Geisteszustandes hatten sich in Poesie und Kunst schon lange angekündigt. In der Londoner Nationalgalerie hängen unter Nr. 1110 und 1164 zwei merkwürdige kleine Bilder, eins, das wie eine Scene aus der Apokalypse aussieht, und eins, das in sonderbar überirdischer, traumhaft transcendentaler Weise die »Heimkehr von Golgatha« schildert. Ihr Autor ist ein Mann, der vom Künstlerlexikon nur als »verrückt« registrirt, von Andern als einer der grössten Phantasten und tiefsinnigsten Visionäre des Jahrhunderts gefeiert wird: der Swedenborgh der Malerei — *William Blake.*

Die Jugendzeit dieses merkwürdigen Mannes fiel noch in die Jahre, als Sir Josuah in unumschränkter Autorität die englische Malerei beherrschte, und schon diesem gegenüber verhehlte Blake nicht, dass er höhere Anschauungen vom Wesen der Kunst hätte. Das britische Museum bewahrt ein Exemplar der berühmten Reden von Reynolds, dessen Ränder von Bleistiftnotizen Blakes bedeckt sind: »Dieser Mann war geboren, die Kunst herabzuwürdigen, das ist die Ansicht William Blakes«. Die Malerei, wie sie Reynolds verstand, entsprach den Bedürfnissen des Tages; Blake arbeitete ein langes Leben hindurch ohne anderen Dank als die Schätzung einiger vornehmer, einsamer Geister. Das Bedeutende an ihm entging der Werthschätzung und kann wohl überhaupt erst heute, im Zeitalter des Individualitätencultus, gerecht beurtheilt werden. Was Blake als Grundlage der Kunst ansah, war in erster Linie Phantasie und poetische Kraft. Jede Erfindung war ihm eine Vision, sein Hirn streifte nur hohe, erhabene Themen, beschäftigte sich allein mit tiefen, abstracten Problemen, ging nie an die Darstellung eines trivialen ärmlichen Stoffes und

kümmerte sich wenig um die wirkliche Welt. Er besass einen gewaltigen Geist, der ein ganzes grosses All umfasste, blieb aber, im Gegensatz zu andern »denkenden Künstlern« seiner Zeit, trotz aller dichterischen Eigenschaften, doch Maler. Die sonderbarsten Visionen kleideten sich in präcise Formen, die Alles aussprachen, was er zu sagen hatte. »Die Erfindung«, schrieb er, »hängt ganz ab von der Ausführung. Je nachdem diese gut oder schlecht, kommt die Inspiration vollkommen oder unvollkommen zum Ausdruck. Selbst die Kunst Michelangelos wäre nichtig, wenn nicht Geist und Körper, Gedanke und Form sich deckten« — eine Ansicht, die den »verrückten Engländer« sehr wesentlich von seinen gelehrten Collegen im damaligen Deutschland unterscheidet. Diese merkwürdige Doppeleigenschaft des ideenreichen Visionärs und kräftigen Realisten fühlten schon einige Zeitgenossen an ihm heraus. »So lange der Geschmack für die zeichnenden Künste bestehen wird,« schreibt Füssli in der Vorrede zu einem der illustrirten Bücher Blakes, »werden die Originalität der Conception und die meisterhafte Kühnheit der Ausführung dieses Künstlers nie ohne Bewunderer sein«. Der deutsche Maler Götzinger, der damals einige Zeit in England lebte, berichtet von dort: »Ich sah in London viele Männer von Talent, doch nur drei Genies — Coleridge, Flaxman und Blake — von diesen war Blake das grösste«.

Als William Blake, der Painter Poet, am 28. November 1757 in London geboren ward, gewann die Weltstadt an der Themse einen der sonderbarsten Bürger und eine der abnormsten Persönlichkeiten, die jemals in ihren Mauern geweilt. Sein Geistesleben ist, wie sein Biograph Rossetti sagt, »eine Fundgrube von Wunderdingen und Problemen, von denen wenige durchaus zu erforschen und zu lösen sind«.

Seine Erziehung war eine höchst primitive, kaum dass er Lesen, Schreiben und Rechnen lernte. Dagegen begann er früh zu zeichnen und war, wie Cunningham schreibt, mit zehn Jahren ein Künstler, mit zwölf ein Dichter. Ein Zeitgenosse erzählt, dass Blake als Knabe seine Verse zu seiner eigenen Musik zu singen pflegte, »die sonderbar schön war«. An seinen Erstlingsgedichten, »den Poetical Sketches«, hat er in seinem zwölften Jahre zu schreiben begonnen, und seine Begabung als Zeichner offenbarte sich sofort, als er, fünfzehn Jahre alt, in eine Londoner Zeichenschule eintrat. Um diese Zeit liebte er ein hübsches Mädchen, dem er gleichgiltig war und das ihn



Blake: Scene aus der Apokalypse.

sehr eifersüchtig machte. Er klagt einem andern Mädchen, der Tochter eines Gärtners, bei dem er wohnte, sein Leid. Diese tröstet ihn. »Sie bedauern mich also?« — »Ja, ich bedaure Sie aufrichtig.« — Dann liebe ich Sie darum.« — »Und ich liebe Sie auch.« Dieses Zwiegespräch führte zu Blakes Heirath, und Kitty Boucher war für ihn die richtige Frau, da sie so fest wie Blake selbst an dessen Visionen glaubte und seinen Verkehr mit abgeschiedenen Geistern nicht störte. Denn Blake war — hundert Jahre, bevor man von modernen Spiritisten hörte — ein Medium reinsten Wassers. Homer und Dante kamen, um ihm zu seinen Porträts zu sitzen. Sein seelischer Zustand hatte etwas Verwandtes mit dem Jakob Böhmes und Swedenborghs. Seine nächtlichen Visionen waren, wie Rossetti erzählt, so heftig, dass es schien, als würde er in Stücke zerrissen, während er, vom Dämon besessen, zeichnete oder schrieb. Und seine Frau musste während dieser Zeit unbeweglich und schweigend dasitzen, um geistig ihm beizustehen — ohne einen Fuss oder eine Hand zu regen, und zwar stundenlang, eine Nacht nach der andern.

Alle Gedanken Blakes, sein ganzes Thun und Leben erscheint von diesen Visionen beeinflusst. Bald sieht er einen Baum voll Engel; bald prophezeit er, dass ein Mann, der ihm zufällig auf der Strasse begegnet, gehängt werden würde — was sich nach vielen Jahren ereignet. Oder er verkehrt mit Christus und den Aposteln. Sich selbst hält er für Sokrates »oder eine Art Bruder von ihm« und hätte thatsächlich in späteren Jahren dem Sokrates ähnlich gesehen. Sonst besuchen ihn besonders häufig Milton, Moses und die Propheten, und er beschreibt sie als »majestätische Schatten, grau, doch leuchtend und grösser als die gewöhnlichen Menschen«. Als sein Bruder Robert starb, sah er »dessen Seele gen Himmel fliegen, und



Blake: Allegorie.

die Hände vor Freude zusammenschlagen«. Als er einmal mit seiner Frau nackt im Zimmer sitzt, lässt er einen Fremden ohne Zögern ein und empfängt ihn mit den Worten: »Es ist nur Adam und Eva hier«. Dabei machte er keineswegs den Eindruck eines überreizten, kranken Menschen. Er war ein stämmiger, untersetzter Mann von robuster Gesundheit, sein grosses, glänzendes Auge blickte klar beobachtend in die Welt.

Seine Dichtungen betrachtete Blake als Enthüllungen, bei denen er nur die Rolle des Schreibers, nicht des Schöpfers spielte. »Ich bin der Sekretär, die Autoren sind in der Ewigkeit«. Er schrieb seine Verse, wie er angab, nach einem Dictat, oft zwanzig bis dreissig Zeilen auf einmal, ohne vorherige Ueberlegung und »selbst gegen meinen Willen«. Diese von ihm selbst mit Illustrationen versehenen Bücher sicherten ihm sein mässiges Einkommen. »Ich sehne mich nicht nach Verdienst, ich brauche nichts, ich bin glücklich«. 1821 bezog er die bescheidene, aus zwei Zimmern bestehende Wohnung in Battersea, wo er sechs Jahre später, am 12. August 1827 starb.

Die Hauptgrundlage von Blakes künstlerischer Begabung ist dieselbe, die auch seinen Dichtungen ihre eigenartige Stelle gibt: eine mächtige Intuition. Er ist eine enthusiastische, den Ausgeburten seiner Phantasie willenlos preisgegebene, sich in schmerzvollen Halluzinationen verzehrende Seele. Alles Wirkliche verflüchtigt sich in's Gespensterhafte; jeder Gedanke ist eine Erschütterung; eine Fluth berauschender

Gesichte kommt tosend in dies überschäumende Hirn, und der Bilderfluss braust mit allem Schlamm und aller Pracht rollend dahin.

Da zu Blakes Jugendzeit eine eigentliche Schule in England noch nicht bestand, wählte er sich selbst sein Lehrmittel und fand bei dem Kupferstecher Basire früh Gelegenheit, die Werke kennen zu lernen, die seinem Geist am meisten behagten. Eine feine Kennerschaft Dürers vereinigte sich mit der Bewunderung Michelangelos. Vom Studium dieses grossen Italieners nahm er seinen Ausgang, ohne jedoch in directe Nachahmung zu verfallen. Er lebte mit seinen Vorfahren wie andere Künstler mit ihren Zeitgenossen. Die Gegenwart, in der sein Körper lebte, war für ihn nicht vorhanden; er stellte sich ausserhalb seines Jahrhunderts und suchte die Gesellschaft solcher, die ihm wahlverwandt schienen. Visionen von Himmel und Hölle waren ihm realer als die Welt, die ihn umgab; die Stimmen aus der Geisterwelt vernahm er deutlicher als das wüste Gemurmel des Lebens zu seinen Füssen.

Das erste Werk, das der Malerdichter veröffentlichte, war eine illustrirte Ausgabe seiner eigenen Gedichte »Songs of Innocence« 1787, schon technisch eines der seltsamsten Illustrationswerke, die die Kunstgeschichte kennt, ein Werk, an dem Alles, ausser dem Papier, vom Künstler selbst herrührt: von ihm sind die Verse, von ihm die Zeichnungen; er selbst stach die Verse in Kupfer und colorirte eigenhändig die Bilder. Die darauffolgenden, in gleicher Art illustrirten Bücher — sämmtlich im Kupferstichcabinet des britischen Museums zu finden — lassen verfolgen, wie Blakes Genius sich allmählich entfaltete. Besonders die »Prophetic Books« enthalten zwischen den Versen schon Zeichnungen von exquisiter Schönheit, reicher Phantasie und raffinirtem Geschmack. In den 1794 angefertigten Blättern zu Ed. Youngs Nachtgedanken, die er selbst »seine Fresken« zu nennen pflegte, hat er die volle Höhe erstiegen. Die Eintheilung ist immer die gleiche. In der Mitte jeder Seite steht der Text des Gedichtes, rings sind die Zeichnungen, zu denen die Worte des Dichters ihn anregten. Die vage Sprache Youngs, die Erhabenes behandelt, ohne selbst erhaben zu sein, ist für Blake die beste Nahrung. Seine Phantasie ist immer von sinnlicher Anschauung gesättigt und verwandelt die nebelhaft verschwommenen Verse des Schriftstellers in klar geschaute Visionen. Alle Ideen, selbst die abstractesten, kommen zu ihm in festen körperlichen Umrissen. Selbst das Uebernatürlichste nimmt physische, lebendige Form an. Da wo in dem Buche von

Höllenstrafen die Rede ist, zeichnet Blake Gruppen von Männern und Frauen, die in wirrem Knäuel sich in zuckenden Schmerzen winden — im Geiste Michelangelos, doch ohne Nachahmung. Da wo vom Schmettern des jüngsten Gerichtes gesprochen wird, lässt er einen Genius niederschweben und mit Posaunenstössen die Todten erwecken. Mit Allem, was den Tod anging, seine Schrecken und Hoffnungen, beschäftigte er sich von Jugend auf gern, und als er 1805 ein Gedicht »The grave« illustrirte, gab er auch der Reise über's Grab die ganze Farbe und den Schein des Lebens.

Blakes Werke vereinen die Zeugungskraft eines Mannes mit der Gläubigkeit des Kindes. Sie sind ein schrecklicher, aber künstlerisch klar ausgedrückter Traum, das Product einer reifen Phantasie. »Der ganze leere Raum der Erde und der Luft schien ihm zu zittern unter dem Flügelschlag von Geistern und zu stöhnen unter dem Tritt ihrer Füsse. Die Blumen und Gräser, die Sterne und Steine sprachen zu ihm mit wirklichen Lippen und schauten ihn an mit lebendigen Augen. Hände, die aus dem Schatten der materiellen Natur auftauchten, streckten sich nach ihm aus, um ihn zu ergreifen, zu führen oder zurückzuhalten. Was für Andere Hallucinationen sind, waren für ihn wirkliche Thatsachen. Auf seinem Weg und vor seiner Staffelei, vor seinen Ohren und unter seinen Augen bewegte sich, drückte sich, glänzte und sang ein unendliches Leben von Geistern. All die unheimlichen Wesen, die strömend sich im Dunstkreis rings verbreiten, sprachen zu ihm, trösteten oder bedrohten ihn. Unter dem feuchten Kleid der Gräser, in dem leichten, von der Ebene aufsteigenden Nebel grinsten sonderbare Gesichter und flatterten weisse Haare. Versucher und Schutzengel, Doppelgänger von Lebenden und Phantome von Todten bevölkerten die Luft, die um ihn wehte, die Felder und Gebirge, denen sein Blick begegnete.«

Zwei Cyklen von Illustrationen zum Buche Hiob und zu Dantes Inferno, die er in seinen letzten Jahren in Angriff nahm, kamen nicht zur Vollendung, doch der Ton, den er angeschlagen, verstummte bei seinem Tode nicht. Sein Geist erstand in neuen Incarnationen, zunächst in dem Schotten *David Scott.*

Scotts Bilder allein wären nicht ausreichend gewesen, seinen Namen zu erhalten. Wie so viele Historienmaler der ersten Hälfte des Jahrhunderts, hat er seine beste Kraft vergeudet, umfangreiche Leinwandflächen mit Oelfarbe zu bedecken, in der Meinung, dass er »grosse Kunst« producire. Ein Aufenthalt in Italien, wohin er 1833

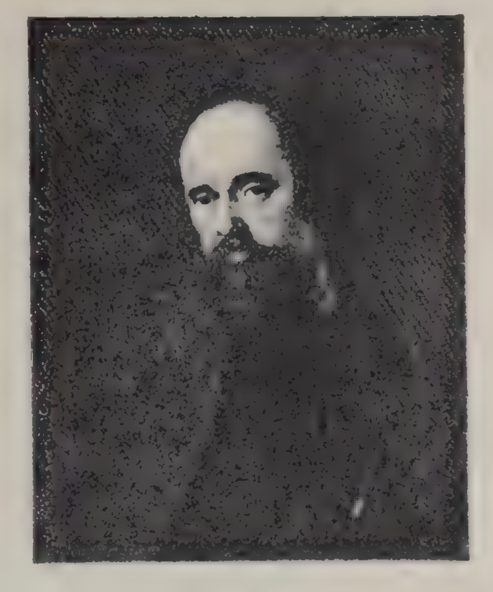
30*



Dante Rossetti
nach dem Porträt von Hunt.

gekommen, war auch sein Verhängniss. Nur kurze Zeit versuchte sein nordisches Naturell den grossen Eindrücken zu trotzen. »Tizian«, schreibt er, »ist ein alter Mann ohne Phantasie, Tintoretto ein blinder Polyphem, Veronese nur der Page eines Dogen«. Michelangelo kommt ihm ungeheuerlich vor und die Rafael'schen Loggien hält er für kindisch. Doch bald schlug seine Ansicht in das Gegentheil um: er gerieth in den Bann der grossen Todten. Das Resultat seiner römischen Studien war das Riesenbild »Discordia«, das er 1834 nach Schottland heimbrachte: inhaltlich ein echtes Erzeugniss englischer Gedankenmalerei — die Erhebung des Sohnes gegen den Vater, etwas wie ein titanischer Kampf zwischen der Vergangenheit und Zukunft, die neue Ordnung, die die alte Ordnung stürzt — formell das eklektische Erzeugniss eines Mannes, der sich allzugenau den Laokoon, die muskelstrotzenden Gestalten Daniele da Volterras und die mantuanischen Fresken Giulio Romanos betrachtet hatte. Als er damit den geträumten Erfolg nicht hatte, fühlte er wie Wiertz sich als Märtyrer und gerieth immer mehr in tollkühne Extravaganzen. 1845 schickte er in die schottische Akademie eine Auferstehung der Todten, deren überlebensgrosse Gestalten Signorelli an Terribilità überbieten sollten. Auf einem andern Bilde »Triumph der Liebe« erging er sich — der fahlen Schatten und des bleichen Lichtes müde — in unglaublichen, barbarisch rohen, grünblauen Farbenorgien. Er gehörte als Maler zu jenen in der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts häufigen problematischen Naturen, die vor lauter titanenhaftem Wollen zu geringem Vollbringen kamen, zu jenen thatenlosen Träumergestalten, die voller Ideen und Entwürfe leben, aber nichts vollenden, und die Geschichte hatte ihn derselben Vergessenheit wie jene Andern anheimfallen lassen, bis sie nachträglich inne-ward, dass von Scott noch etwas Anderes übrig bleibt als diese ehrgeizigen Versuche.

David Scott war als Sohn eines schottischen Kupferstechers Robert Scott in Edinburg 1806 geboren, im Frost und Schnee eines schottischen Winters. Sein schon bejahrter Vater, ein ernster, gottesfürchtiger Mann, der Typus des alten, strengen, schottischen Puritaners, lebte, mit fünf Kindern belastet, karg und fastend dahin, einsam, weit ausserhalb der Stadt, um jede Versuchung zum Aufwand zu vermeiden. Nach Davids Geburt verfiel er religiösem Stumpfsinn, da seine vier ältern Kinder ihm kurz nach einander durch eine Epidemie entrissen wurden. Es folgten dafür drei andere nach, und es ist rührend, in William Bell Scotts Buche zu lesen, wie die arme, ebenfalls geistig belastete Mutter die Nachgeborenen immer mit den Namen ihrer ältern verstorbenen Brüder rief. In einer so strengen Familie, in der sich Heiterkeit fast wie Verrücktheit ausnahm, wuchs David in melancholischer Einsamkeit still und verschlossen auf. Als einer der ersten bezeichnenden Züge seiner Knabenjahre wird erzählt, er sei, als er einmal in kindlichem Spiel sich mit dem Betttuch als Geist vermummte, über sein eigenes Spiegelbild derart erschrocken, dass er ohnmächtig zusammenbrach und von einem schweren Nervenfieber befallen wurde. Seine Phantasie war in krankhafter Thätigkeit — so wie Th. A. Hoffmann selbst das Grausen packte, wenn er bei Lampenlicht seine Geschichten niederschrieb — und durch Blakes Illustrationen bis zum Fieberhaften erhitzt. Namentlich die Idee des Todes reizte von Jugend an seinen Geist, und als er eines Tages, durch seinen Bruder Robert veranlasst, sich an einer poetischen Concurrenz betheiligte, dichtete er eine Ode an den Tod, so dunkel und mystisch, dass sie ihm den Preis, eine Guinee, einbrachte.



Dante Rossetti
nach dem Portrait von Watts.

Selbstverständlich musste einem solchen Phantasten, einem so glühenden, fieberhaften, poetischen Genie das mühselige Ringen mit der Farbe ein Hinderniss sein, nur als Zeichner fühlte er sich fähig, Alles auszusprechen, was seine Phantasie bewegte. 1831 veröffent-



Rossetti: Titelblatt zu den Early Italian Poets.

lichte er unter dem Titel »The Monograms of Man« eine Serie von sechs merkwürdigen Compositionen, die ganz an Max Klinger streifen. Die erste heisst »Leben«: die schöpferische Hand Gottes steigt vom Himmel herab und gibt Leben Allem, was sie berührt, der Sonne, den Sternen und Menschen. Das zweite Blatt zeigt, wie der Mensch im ganzen Stolz seiner Kraft hoch und herrlich wie ein Engel der Apokalypse dasteht, den einen Fuss auf die Erde, den andern auf das Meer gesetzt, so seine Herrschaft über die Welt bezeugend. Weitere tiefsinnige Allegorien auf die Erkenntniss, die irdische Macht, das Ende der Dinge schliessen sich an. Und alle diese grandiosen oder bizarren Einfälle sind kühn ausgedrückt, in festen Zügen mit einer Sicherheit hingeschrieben, die nicht nur einen seltsamen Träumer, auch einen ganzen Künstler verräth. Noch eigenartiger wirkt die Verbindung von lebendiger Realität und mächtiger Phantastik in dem zweiten, 1837 veröffentlichten Cyklus, einer Reihe von 25 grossen Skizzen zu Coleridges Gedicht »The ancient Mariner«. Der Inhalt dieser Ballade ist die schauerliche Spukgeschichte auf einem gespenstischen Schiffe, deren Schrecknisse dadurch veranlasst werden, dass ein Matrose so leichtsinnig gewesen, einen Albatros, den heiligen Vogel der Seeleute, zu tödten, der Zuflucht auf dem Schiffe gesucht hat. Die ganze Mannschaft, nur ihn ausgenommen, wird dieser Ungastlichkeit halber mit Tod und Verderben bestraft, er selbst aber von den Spukgestalten der durch seine Schuld dem Tode Verfallenen gepeinigt. Scotts Zeichnungen, die er im Froste langer Winternächte schuf, sind ganz von dem dämonischen Geiste der Ballade durchsättigt; es lebt in ihnen etwas von der tiefen Phantastik der schott-



Rossetti: Ecce Ancilla Domini.



Rossetti: Blessed Damozel.

ischen Dichtung, etwas von Ossian und mittelalterlicher Heldengrösse, von jenen räthselhaft unergründlichen Lauten, die klagend durch die alten Bardengesänge wehen. In Deutschland hat nur Rethel phantastischen Fieberträumen in so mächtiger Sprache Gestalt geliehen. Der letzten Zeit, als er nervös zerrüttet war, gehört noch die Serie von 18 Illustrationen zu Nichols »Architecture of the Heavens« an — mystische Interpretationen von Stoffen der Astronomie, die wieder den ganzen Tiefsinn des in metaphysische Speculationen vergrabenen Geistes zeigen. Sein Vermächtniss waren 40 erst nach seinem Tode veröffentlichte Zeichnungen für »Pilgrims Progress« — Blätter, die im Verein mit dem Tagebuch und den Briefen des Unglücklichen verrathen, dass das Schicksal dieses kranken Décadents nur darin bestand, zu früh geboren zu sein.

Von Blake über David Scott führt eine directe Linie zu *Rossetti*. Wie sehr er Blake verehrte, bezeugt die Biographie, die er 1863 dem sonderbaren Mystiker widmete. Mit den Werken David Scotts wurde er durch dessen Bruder, den ihm befreundeten William Bell Scott, bekannt. Unter dem Einfluss dieser Beiden trat das englische Praerafaelitenthum jetzt in eine neue, von der frühern Richtung grundverschiedene Phase.

Obwohl die Seele der ersten Bewegung, war Rossetti doch schon damals wesentlich anders veranlagt, als seine Genossen Millais und Hunt, die 1848 mit ihm die Bruderschaft bildeten. Schon die beiden Werke, die er 1850 und 1851 mit ihnen ausstellte, lassen die tiefe Kluft fühlen, die ihn von jenen trennte. Im ersten Jahr, als Hunt durch seinen Rienzi, Millais durch »Lorenzo und Isabella« vertreten war, brachte Rossetti eine Erziehung der Jungfrau Maria; im zweiten,



Rossetti: Beata Beatrix.

als Hunt die »Christlichen Missionäre«, Millais »Christus im Hause seiner Eltern« gemalt hatte, trat Rossetti mit seiner »Verkündigung« hervor. Die »Erziehung der Jungfrau Maria« war ein kleines Bild von strenger Einfachheit und asketischem Charakter, absichtlich eckig in der Zeichnung und duftig archaistisch. Die in graue Gewänder gekleidete Jungfrau sitzt an einem seltsam geformten Rahmen und stickt eine Lilie mit Goldfaden auf rothen Grund. Vor ihr in einer Vase steht die Blume, die sie copirt, und die ein kleiner Engel mit rosafarbenen Flügeln zaghaft begiesst. Zur Seite der Jungfrau ist die heilige Anna beschäftigt — beides Porträts der Schwester und Mutter des Künstlers — und im Hintergrund bindet der heilige Joachim eine Weinrebe an ein Geländer. Mehrere Bücher mit lateinischem Text liegen auf dem Boden. Das zweite Werk »Ecce Ancilla domini« ist das bekannte kleine Bildchen, das heute in der Londoner Nationalgalerie hängt: eine Harmonie weiss in weiss von unbeschreiblich decenter Zartheit. Maria, ein schüchternes, sinnend kindliches Mädchen, sitzt halbknieend in weissem Gewand auf weissem Lager. Die Wände des Gemaches sind weiss, vor ihr steht ein Webstuhl, an dem sie gearbeitet hat; eine angefangene Stickerei mit einer Lilie hängt darüber. In ruhig feierlichem Ernst, von Flammen getragen, steht der Engel vor ihr und reicht ihr den Lilienstengel. Eine Taube schwebt still zum Fenster herein. Hunt und Millais wirkten trotz ihrer romantischen Stoffe durchaus nüchtern und klar, Rossetti war traumhaft mystisch.



Rossetti: Dantes Traum.

Jene waren schlicht, wahr, natürlich, dieser von einer raffinirten, gesuchten Einfachheit. Dank der nervösen Zartheit seiner kranken, überschäumenden Einbildungskraft war es ihm täuschend gelungen, sich den Anschein eines Primitiven zu geben. Bei jenen ein ernstes, verstandesmässiges Schaffen, bei diesem ein verschwommenes Träumen, eine Stimmungsschwelgerei, ein Aufgehen in Tönen und Farben; dort ein eckiges, treuherziges Naturstudium, hier die knospenhafte Spröde und reizende Befangenheit des Quattrocento, eine Romantik, die sich in der Sehnsucht nach einem Heimathland der Seele in das kindlich unschuldige Mittelalter flüchtete und dieses mit allen Reizen der Mystik umwob. Hunt, Brown und Millais waren Realisten der Zeichnung, Männer, die das Erschaute mit möglichster Genauigkeit, treu bis zur letzten Rippe des Blumenblattes, bis zu jedem Faden des Gewebes darstellen wollten. Rossettis Bild war eine symphonische Farbendichtung, er selbst einer der frühesten unter den modernen Lyrikern des Colorits. Dieser Gegensatz spitzte sich im Laufe der Jahre immer schärfer zu, und bereits 1858 sah sich Rossetti von seinen frühern Kampfgenossen verlassen. Sowohl Madox Brown wie Holman Hunt und besonders Millais wurden in ihrer weiteren Ent-



Rossetti: Rosa Triplex.

wicklung immer mehr Naturalisten, die ihr unverbrüchliches Naturstudium schliesslich zu ganz realistischen Stoffen aus der unmittelbaren Gegenwart führte. Um Rossetti dagegen schaarte sich ein neuer Kreis von Männern, die die Strömung aus dem ursprünglichen Naturalismus immer mehr in Mysticismus und duftigen Archaismus hinüberleiteten.

1856 war eine Monatsschrift »The Oxford and Cambridge Magazine« begründet worden. Rossetti hatte mehrere Beiträge geliefert und war dadurch in Oxford so bekannt geworden, dass ein Londoner Kaufmannsclub, die Oxford Union Society, ihn mit einem monumentalen Auftrag betraute, dem einzigen, der ihm überhaupt zu Theil ward. Er malte mehrere Bilder aus der Arthussage und zog, nachdem er selbst die Skizzen gemacht, zu deren Ausführung eine Reihe junger Leute heran, zum Theil Dilettanten, die an der Oxforder Universität studirten. So kam er in Verbindung mit Arthur Hughes, W. Morris und Edw. Burne Jones. Sie — in ihrer Flanke Frederick Watts — und von Jüngeren Spencer Stanhope und Walter Crane, wurden die Hauptglieder der neuen Brüderschaft, die Vertreter jenes Neupraerafaelitenthums, das heute für England im Mittelpunkt des Interesses steht.



Rossetti: Studienkopf.

Ihre Kunst bedeutet eine italienische Renaissance auf englischem Boden. Das romantische Vibriren altangelsächsischer Poesie vereint sich mit der Eleganz und Reinheit italienischen Kunstgeschmacks, die classische Klarheit heidnischer Mythologie mit katholischem Mysticismus, modernste Gefühlsschwelgerei mit dem spröden Gewand der primitiven Italiener. In dieser Mischung heterogener Elemente ist der englische Neuidealismus wohl die merkwürdigste Kunst, auf die je die Sonne geschienen: entlehnt und doch im höchsten Grade persönlich, eine Kunst, die fast kindliche Naivetät des Gefühls mit krankhaftem Hautgoût, das aufmerksamste geistreichste Studium der Alten mit frei schöpferischer, moderner Phantasie, die eleganteste Sicherheit der Zeichnung und sprühendste Individualität der Farbe mit absichtlichem, unbeholfenen Stammeln vereint. Die alten Quattrocentisten führen in die wirkliche italienische Flora; bei den Praerafaeliten tritt man in ein Glashaus; milde feuchte Wärme strömt entgegen, bunte exotische Blumen verbreiten betäubenden Duft, safttriefende Früchte begegnen dem Auge, und schlanke Palmen, durch deren Zweige kein unsanfter Wind zu sausen vermag, bewegen leise nickend ihre langen, breiten Wedel.

Lombroso würde gewiss geistreiche Erörterungen daran knüpfen, dass Rossetti, der diese italienisirende Phase einleitete, ein Spross Italiens war, und wirklich könnte es scheinen, als wäre in dem einsamen Maler in Chelsea eine Seele jener alten Zeiten wieder erstanden, eine Seele freilich, die nicht mehr den Himmel in der Brust trug wie der grosse Mönch Fra Angelico. Er wirkt in seinem ganzen Wesen wie ein Phänomen des Atavismus, wie ein Bürger jenes längst versunkenen Italien, der sich auf seiner Seelenwanderung zufällig in den nebligen Norden, an die Ufer der Themse verirrte und von da voll Heimweh nach dem poesieumwobenen, sonnedurchglühten Süden hinüberblickt.

Dante Gabriel Rossetti war Katholik und Italiener. Inmitten seines englischen Milieus fühlte er lateinisch. Sein Vater, der grosse

Patriot und Ausleger Dantes, hatte ursprünglich in Neapel gelebt und die dortige Volkspartei durch seine leidenschaftlichen Dichtungen entflammt. In Folge dieser agitatorischen Thätigkeit verlor er seine Stelle am bourbonischen Museum, entfloh als englischer Officier verkleidet auf einem Kriegsschiff aus Italien und liess sich mit seiner Frau Francesca Polidori, der Tochter eines Sekretärs Alfieris, 1824 in London nieder. Hier wirkte er als Professor für italienische Sprache am Kings College und gab mehrere Werke über Dante heraus, deren bedeutendstes »Dantes Beatrice« 1852 die Hypothese von der Nichtrealität der Beatrice neu aufnahm. Als Sohn dieses Danteforschers Gabriele Rossetti wurde Dante Gabriel am 12. Mai 1828 in London geboren. Die ganze Familie war wissenschaftlich und poetisch thätig. Seine ältere Schwester Maria Francesca war die Verfasserin von »Ein Schatten Dantes«, einer werthvollen Erklärung des Planes der göttlichen Komödie; die jüngere Schwester Christine ist eine der hervorragendsten lebenden Dichterinnen Englands; der Bruder William Michael als Kunstkritiker und Shelley-Kenner bekannt. Auch Dante Gabriel war von früher Jugend in der Welt Dantes heimisch, war aufgezogen im Cultus dieser wunderbaren Epoche, in der Schwärmerei für diese mystisch-transscendentale Poesie. Er kannte Dante auswendig und Guido Cavalcanti. Der mystische Dichter wurde sein Führer durch's Erdenleben und leitete ihn zum Mystiker der Malerei, Fra Angelico. Die Welt Dantes und der vorrafaelischen Maler ist seine geistige Heimath.



Rossetti: Beatrice.

Kaum zwanzig Jahre alt, ward er in der Londoner Akademie Schüler des wenig älteren Madox Brown und übte schon damals auf seine Freunde einen fast hypnotisirenden Einfluss. Ein blasser junger Mann, der — mager und lang aufgeschossen — immer ein wenig vornübergebeugt zu gehen pflegte, trocken und schweigsam,



Rossetti: Sancta Lilias.

vernachlässigt in seiner Kleidung, hatte er bei flüchtiger Begegnung nichts Bestechendes. Aber sein bleiches Gesicht war verklärt durch ein merkwürdig sinnendes, tief umschleiertes »innerliches« Auge; um seine trotzigen Lippen spielte das odi profanum einer vornehmen Seele, und seine jugendliche Stirn bekränzte schon der Lorbeer des Ruhmes. Gleich als er 1849 seine ersten Bilder ausstellte, hatte er im »Germ« ausser zahlreichen Gedichten eine mystisch-visionäre Prosaskizze »Hand und Seele« veröffentlicht, die in der geistigen Elite Londons grossen Beifall fand. Bald darauf trat er mit einem Bande »The early Italian poets« hervor, worin er eine Anzahl altitalienischer Dichtungen, darunter Dantes Vita nuova, in streng archaisirende englische Prosa übertrug. So zurückhaltend gegen Fernstehende, von so bestrickender Liebenswürdigkeit war er gegen Freunde, und seine geistreiche, sympathische Conversation gewann ihm die Neigung Aller. Ein genialer, feinfühliger Kopf, sensitiv im höchsten Grade, ein verweichlichter Stubenmensch, der für ritterliche Thaten schwärmte, ein blasirter Geist von krankhaft gesteigertem exotischem Gefühl und weicher, träumerischer Zerflossenheit, ein Mann, dessen überreizte Nerven nur vibrirten, wenn er am Tage schlief und Nachts arbeitete, war er wie geschaffen zum geistigen Vater der »Décadence«, jenes Geisteszustandes, dessen Wogen für Alle bemerkbar erst heute Europa überfluthen.

So glänzend sein Anfang gewesen, so still wurde sein weiteres Leben. Rossetti stellte seit jenem graziös sentimentalen Bildchen der Verkündigung nur noch einmal — 1856 — öffentlich aus. Seitdem hat das Publikum nichts mehr von seiner Malerei gesehen. Nur für seine Freunde und die Freunde seiner Freunde schuf er seine Bilder.



Rossetti: Sibylle.

Nur im Geheimen war er berühmt, blos in engem Kreise wie ein Gott bewundert. Einer seiner Bekannten, der Maler Deverell, hatte ihm 1850 das Weib zugeführt, das für ihn wurde, was für Rembrandt Saskia Uylenburgh, für Rubens Helene Fourment gewesen: sein Typus. Eine junge Modistin, Miss Elisabeth Siddal. Ihr dickes, schweres Haar war blond mit jenem matten, röthlichen Schein, wie Tizian ihn malte; es wuchs ihr in zwei schmaler werdenden Streifen tief in den Nacken hinein, dort etwas blonder als das übrige Haar und dick gelockt. Die Augen hatten etwas Unbestimmtes im Ausdruck, nichts Träumerisches, Bewegliches, Veränderliches, sie schienen unnatürlich wach, unbezwinglich und unergründlich. Das ganze Mienenspiel lag im Untergesicht, in den Nasenflügeln, in Mund und Kinn. Namentlich der Mund war ausdrucksvoll mit seinen tiefen Mundwinkeln, seinen scharf gezeichneten Umrissen und herrlich geschweiften Lippen — Lippen von berückender, üppiger Schönheit, einer Leidenschaft ohne Grenzen und Gnade. Ihre hohe, hüftschlanke Gestalt hatte etwas raffinirt Stilvolles. Die Formen waren streng, fast lilienstengelartig und knabenhaft, aber die grosse Ueppigkeit des Busens gab ihr zugleich etwas Herausforderndes, das durch ihre blendende Weisse und das krankhafte blutige Roth der Lippen noch mehr gehoben wurde, so dass der Eindruck, den sie machte, zugleich reizend war und beängstigend. Sie ward sein Engel und sein Teufel, die Muse, die ihn zu seinen zartesten Werken begeisterte, und der Vampyr, der ihm das Blut aus den Adern sog. Sieben Jahre lebten sie heimlich zusammen, 1857 verlobten, 1860 verheiratheten sie sich, nachdem sie im Laufe der Jahre auch seine geistige Gefährtin, sein alter ego geworden. Aus dieser Epoche stammen einzelne seiner schönsten Werke, die Beata



Rossetti: La bella mano.

Beatrix, die Sibylla Palmifera, Donna Vanna, Venus Verticordia, Lady Lilith, The Beloved — Bilder, die er malte, ohne dabei an Ausstellung und Erfolg zu denken. Nach kaum zweijähriger Ehe, 1862, starb ihm das leidenschaftlich geliebte Weib, nachdem sie ihm kurz vorher ein todtes Kind geboren. Einen ganzen Band Gedichte im Manuscript, die an sie gerichtet waren, legte er in ihren Sarg und liess sie mit ihr begraben. Einsam und verschlossen lebte er seitdem, von mittelalterlichen Antiquitäten umgeben, in seinem alterthümlichen Hause in Chelsea, ganz aufgehend in seinen Träumen, fremd in einer lichtlosen Welt. Er war leidend, empfindlich und hypochondrisch und untergrub selbst seine Gesundheit durch unmässigen Chloralgebrauch. Seine Freunde bestürmten ihn um die Herausgabe seiner Gedichte, und ganz England war in Spannung, als Rossetti, ihrem Drängen nachgebend, das Grab seiner Frau öffnete und die Manuscripte ausgrub. Im April 1870 erschienen die Poems. Die erste Auflage war in zehn Tagen vergriffen, es folgten weitere sechs. Er selbst wurde, wo er erschien, wie ein Heiland verehrt. Doch es wiederholten sich auch — auf ein anderes Gebiet übertragen — die Angriffe, die die ersten Bilder der Praerafaeliten empfingen. Ein Artikel Robert Buchanans in der Contemporary Review, später unter dem Titel »The fleshly School of Poetry« auch als Brochüre erschienen, warf Rossetti Immoralität, Nachahmung Baudelaires und des Marquis de Sade vor. Rossetti betrat noch einmal die Arena und antwortete in einem Briefe im Athenaeum: »The stealthy School of Criticism.« Seitdem schloss er sich vollständig ab, ging niemals mehr aus, führte »the

hole and cornerest existence of all«. Er hielt sich für das Opfer einer weitverzweigten Verschwörung, deren Zweck es sei, ihn zu Tode zu hetzen, bekam Hallucinationen, nahm Morphium, an das er sich so gewöhnte, dass er schliesslich einige Stunden Schlaf mit drei Dosen von je vier Gramm sich erkaufte, sein Blick wurde blind und matt, sein Gang schleppend, die Haltung gebückt, der Anzug barock, er ward gelähmt, die Augen leuchteten in unheimlichem Glanz, die hohlen »grasgrünen«



Rossetti: Astarte Syriaca.

Wangen rötheten sich hektisch; fast alle Abende wurde er von dumpfem Kopfweh befallen, das später mit Herzklopfen wechselte; des Nachts glaubte er in seinem Bett zu ersticken und ohnmächtig zu werden. 1881 veröffentlichte er noch einen zweiten Band Balladen und Sonnette. Ein Jahr darauf — am 9. April 1882 — starb er, selbst in den akademischen Kreisen, mit denen er nie in Berührung gekommen, als einer der Grössten Englands verehrt. Die Ausstellung seiner Werke zwei Monate nach seinem Tode erregte ungeheures Aufsehen. Seine Bilder wurden, soweit sie nicht von der Staffelei verkauft waren, mit Gold aufgewogen und sind grösstentheils in englischen Schlössern und einigen florentinischen Privatgalerien zerstreut. Die einzige reichere Sammlung in London ist die des verstorbenen Mr. Leyland, der, ein intimer Freund des Künstlers, in seinem vornehmen Hause in Regent-Street wohl das Schönste vereinigt hatte, was der Orient an Teppichen und Vasen, die Frührenaissance an Intarsiaarbeiten, kleinen Bronzen und Schmuckgegenständen bietet. Hier, umgeben von den zart

affectirten Bildern Carlo Crivellis und Botticellis, war Rossetti in der Gesellschaft seiner Geistesgenossen.

Sein Stoffgebiet war, wie seine Biographie zeigte, kein weites. In seiner ersten Zeit malte er gern kleine biblische Bilder, von denen jene »Verkündigung« das bekannteste, die reizend archaistische »Mädchenzeit der Jungfrau Maria« eins der schönsten war. Doch diese streng biblische Richtung hielt nicht lange vor. Bald wich sie einer glanzvollen phantastischen Romantik, zu der Dante ihn inspirirte. »Giotto painting the Portrait of Dante«, »The Salutation of Beatrice on Earth and in Eden« (aus der Vita nuova), »La Pia« (aus dem Purgatorium), »Beata Beatrix« und der in der Galerie von Liverpool befindliche »Traum Dantes« sind die hauptsächlichsten unter der Einwirkung des grossen Italieners entstandenen Werke. Der Kopf seiner Frau mit dem sinnlich verschleierten Auge und das bekannte Dante-Bild Giottos genügten ihm, die zartesten, mystischsten Poesien zu dichten, die ihn gleichzeitig im vollen Glanz seines coloristischen Reichthums zeigen. Er schwelgt in den sprühendsten Farben, seine Bilder sind wie in Gluth getaucht, etwas verzehrend Sinnliches liegt in diesen mächtig leuchtenden violetten, rothen und grünen Tönen. Auf dem Bilde »Beatrice und Dante« kniet der Dichter an offenem Fenster, durch das man hinausblickt auf die Stadt Florenz; ein Papier liegt vor ihm, er hat geschrieben. Das Zimmer ist ganz einfach, ein Fries mit Engelköpfen bildet den einzigen Schmuck. Zwei Männer sind, Beatrice führend, aus dem Garten hereingetreten und stehen lang hinter ihm, bevor er ihre Anwesenheit merkt. Aber er denkt an Beatrice, es ist der Jahrestag ihres Todes. Er fühlt, sie muss kommen. Wendet sich um. Ganz ruhig, ein stilles, ernstes Phantom, steht Beatrice vor ihm, er, ebenso ruhig, doch mit verzehrender Leidenschaft, blickt ihr in's Auge — lang und tief. Das 1863 begonnene, im August 1866 beendete Bild »Beata Beatrix« der Londoner Nationalgalerie behandelt den Tod der Beatrice »under the semblance of a trance, in which Beatrice, seated in a balcony overlooking the city is suddenly rapt from earth to heaven.« Wie in der Vita nuova beschrieben, sitzt Beatrice auf dem Balkon ihres väterlichen Palastes und träumt. Ueber die Mauer des Balkons hinweg sieht man auf den Arno und jenen andern Palast, wo Dante seine Jugend dicht neben der Angebeteten verlebte, bis zu jenem 9. Juni 1290, da der Tod sie ihm raubte. Ein friedliches Abendlicht breitet sich über das Ufer und spielt auf der Mauer in warmsilberigen Strahlen. Beatrice trägt ein zeitloses, grün-



Rossetti: Silence.

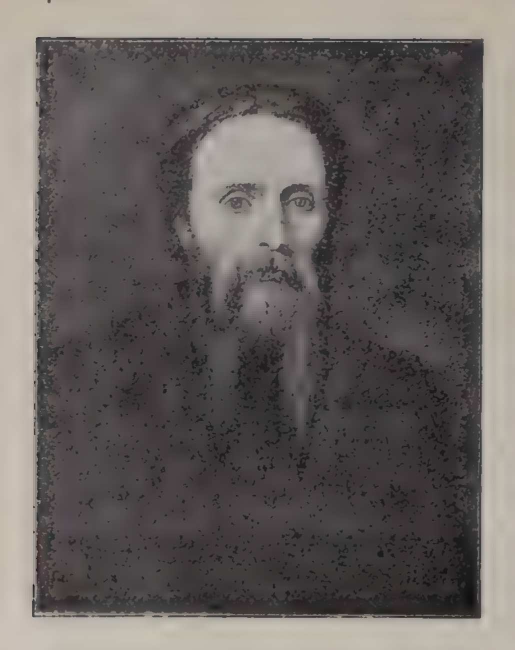
rosarothes Gewand, die Farben der Hoffnung und Liebe. Ihr Kopf hebt gerade von dem kleinen Stück gelben Himmels zwischen den beiden Palästen sich ab und scheint von diesem wie von einem Strahlenkranz umflossen. Sie ist im Trance, hat das Gefühl ihres nahenden Todes und lebt geistig schon in der andern Welt, während sie körperlich sich noch auf dieser Erde befindet. Ein himmlisches Licht spielt um ihre Hände. Eine Taube von tiefrosarothem Gefieder senkt sich auf ihre Knie herab und bringt ihr eine weisse Rose, während drüben vor dem Palaste Dantes die mit einem flammenden Herz zum Himmel emporschwebende Gestalt der Liebe dem Dichter kundgibt, dass Beatrice eingegangen zu überirdischem Leben. Das im Jahre 1879 gemalte, gleichfalls zu seinen reifsten Schöpfungen zählende Bild »La Donna della finestra« knüpft an die Stelle in der Vita nuova an, wo Dante, voll Schmerz über Beatrices Tod, zu Boden sinkt und durch eine vom Fenster auf ihn blickende Dame, die Lady of pity, das menschgewordene Mitleid, getröstet wird. »Dantes Traum« ist wohl das Werk, das den Maler auf seinem Höhepunkt zeigt: der Ausdruck der Köpfe tief und gross, die Composition streng mittelalterlich, fest geschlossen, die Malerei zwar gequält, aber das Ganze doch so zwingend, dass man es nie vergisst. Der Schauplatz ist, wie Rossetti selbst schreibt, »ein mit Mohnblüthen überstreutes Traumgemach, wo Beatrice auf einem in einer Wandnische stehenden Ruhebett liegt, als sei sie soeben sterbend darauf hin-

gesunken. Die geflügelte Gestalt des Liebesgottes in rother Draperie (der Pilger-Liebesgott aus Vita nuova, die Kammmuschel auf der Schulter tragend) führt Dante, der vorsichtig und wie schlafbefangen daherschreitet, vor das Sterbelager der Todten und gibt, über den Sarg gebeugt, Beatrice den Kuss, den sie von dem Geliebten nie erhalten hatte, während zwei in grüne Gewänder gehüllte Traumgöttinnen das mit Weissdornblüthen bestreute Bahrtuch einen Augenblick emporhalten, ehe es das Antlitz für immer bedeckt.« Mit erstaunlicher Intensität ist der Ausdruck der Verzückung in Dantes Gesicht und die stille, engelhafte Anmuth der Beatrice gegeben. Sie liegt im Sarge, bleich wie eine Blüthe, in einen weissen Schleier gehüllt, eine Lilie in den gefalteten Händen, nicht wie todt, sondern wie entschlummert, die Lippen geöffnet, als athme sie leise. Ihr blondes Haar umfliesst sie in goldenen Wellen. Wie ein Spiegel gibt die Bettdecke in verschwimmenden Falten die marmornen Formen des Körpers wieder. Ein seliges Lächeln umspielt die reinen, klaren Züge des lieblichen Antlitzes.

Und diese »Seelenmalerei« hat Rossetti fast ausschliesslich in der dritten und fruchtbarsten Periode seines Lebens beschäftigt, in der er fast keine grösseren Bilder, sondern nur einzelne, mit verschiedenen poetischen Attributen versehene weibliche Gestalten malte, deren tiefern Sinn seine Gedichte vermitteln. Das Bild »The Sphinx«, in dem er sich mit dem grossen Räthsel des Lebens beschäftigt, ist das einzige, das noch mehrere Figuren enthält. Drei Personen, ein Jüngling, ein reifer Mann und ein Greis, wollen die geheime Höhle der Sphinx suchen, um die Allwissende nach ihrem Schicksal zu fragen. Nur der Mann stellt wirklich die Frage, der Greis schleppt sich mühsam zur Höhle, während der Jüngling, vom Lauf erschöpft, schon vor dem Ziel sterbend zu Boden sinkt. Die Sphinx verharrt in undurchdringlichem Schweigen, mit ihren grünen unerforschlichen Räthselaugen kalt und gefühllos in's Unendliche starrend. The Blessed Damozel, Proserpina, Fiammetta, The Day Dream, La Bella Mano, La Ghirlandata, Veronica Veronese, Diis manibus, Astarte Syriaca sind sämmtlich Einzelgestalten — zuweilen auf Goldgrund —, die dem Andenken der Elisabeth Siddal geweiht sind. Wie Dante seine Beatrice, so feiert Rossetti in Gedichten und Bildern das jung verstorbene Weib. Er malt sie als »Blessed Damozel« mit sanftem Heiligenantlitz, stillem Mund, fliessendem Goldhaar und tiefinnerlichen, friedenvollen Lidern. Oder stellt sie dar als einen Engel Gottes, wie sie am Thore

des Himmels steht und auf die Erde herabblickt. Sie denkt an den Geliebten, an die Zeit, da sie im Himmel ihn wiedersehen wird, an die Hymnen, die sie ihm wird singen lassen. Lilien ruhen in ihrem Arm und Chöre von Engeln schweben ringsum. Handlung oder Rhetorik der Geberden gibt es nicht bei Rossetti. Seine gothisch geschwungenen, langgestreckten Figuren sind von einer Unbeweglichkeit, einem Schweigen, einer fast schwebenden Haltung wie Traumgestalten, die lange vor dem Blick des Träumers stehen, ohne körperliche Gestalt zu gewinnen. Sie gleiten vorüber wie Schemen und Schatten, den Blüthen am Baum und den Aehren des Feldes vergleichbar, die willenlos unter dem Winde schwanken. Sie reden nicht, sie weinen nicht, sie lachen nicht, sie sprechen nur mit den ruhigen Händen, den sinnlichsten, durchgeistigtsten Händen, die je gemalt wurden, und den Augen, den traumhaft fascinirendsten, die seit Leonardo da Vinci in der Kunstgeschichte vorkamen. Elisabeth Siddal ist in den Bildern, die Rossetti ihr widmete, ein wundersam erhabenes Weib, verklärt durch die Mystik einer seltsamen Schönheit. Sie erscheint als ein gewaltiges Wesen, eine Art Sibylle, Sirene oder Melusine, die nichts zart Weibliches hat, sondern auf grossem Nacken einen scharf accentuirten Kopf trägt mit üppigen Lippen und langem, dickem Haar, das ihr struppig und kraus in den Hals fällt. Sie übt mit ihren blendenden Junoarmen und wollustathmenden Schultern eine hypnotisirende und zugleich beunruhigende Wirkung. Man hat Furcht, ihr zu nahe zu kommen, denn man fühlt, dass sie zerdrücken würde, wen sie in die Arme schliesst. Von Lendenkraft zeugt dieses starke, kräftig gerundete Kinn. Ueppig sinnlich ist der blühende Busen. Düstere Räthsel bergen die tiefliegenden, in dämonischem Feuer leuchtenden Augen, unheimlich wollüstig wirken die schwellenden, wie zum Kuss sich bäumenden Lippen. Rossetti drapirt sein Idol venezianisch, mit reichen Gewändern, die in ihrer Farbenstimmung Giorgione ähneln, und streut wie Botticelli stark duftende Blumen neben ihr aus, Rosen besonders, die er mit wunderbarer Vollendung malt, auch Hyacinthen, die er liebt und deren berauschender Duft auf alle seine Sinne wirkt.

Dieser Geschmack für schöne, tiefleuchtende Farben und reiches Beiwerk ist im Uebrigen das Einzige, was der Painter-Poet vom Maler hat, wenn man darunter den versteht, der sich an der Schönheit der sichtbaren Welt berauscht. Seine Zeichnung ist oft mangelhaft; die von den reichen schweren Gewändern umflossenen Körper



Edward Burne-Jones.
Porträt von Watts.

sind vielleicht nicht immer anatomisch in Ordnung. Was Rossettis fabelhaften Erfolg erklärt, ist lediglich der Geisteszustand, aus dem seine Werke geschaffen wurden: jene Nervosität, Opiumverzückung, schmerzliche Sinnlichkeit und schönheitstrunkene Romantik, die alle seine Bilder durchweht. Sie wirkten, als sie erschienen, wie eine Offenbarung aus einem schönen Lande, von dem man nur nicht wusste, wo es lag, wie eine Offenbarung, denn es erschloss sich zum ersten Mal eine Märchenwelt, die nichts Erfabeltes hatte, eine Romantik trat auf, die etwas Wirkliches war, ein Stil erstand, der aus Farben und Tönen gewoben schien, der in einem ewigen Stimmungsrausch schwelgte und bald in flammende Gluth, bald in zartzitterndes Sehnen sich löste. Selbst wenn er eine Madonna malt, ist sie für ihn nur das Weib, und er stattet sie aus mit einem glühenden Feuer leidenschaftlicher Inbrunst, mit einem Anflug irdischer Wollust, den ihr noch kein Maler gegeben. Durch diese Verbindung von raffinirt moderner Sinnlichkeit und katholischer Mystik hat er einen neuen Schönheitsschauer geschaffen. Seine Malerei war wie ein Tropfen köstlicher Essenz, in den Farben bestrickend, berauschend, der stärkste Stimmungstrank, der in der englischen Kunst gebraut ward. Die Intensität seines überreizten Empfindungslebens, wie das wunderbar südliche Mosaik der Form, in die er künstelnd diese Empfindung goss, lassen ihn als Bruder Baudelaires und künstlerischen Ahn der Décadence erscheinen.

So neu war diese Geistesrichtung, so bezaubernd das Plätschern in dieser mystischen Fluth, so betäubend dieser zarte, archaische Duft, dass von Rossettis Auftreten ein Abschnitt in der Cultur des modernen England datirt. Er nahm nichts von seinen Zeitgenossen. Alle nahmen von ihm. Es kam die Zeit, da die Londoner Backfische wie Frühitalienerinnen aus Dantes Inferno sich kleideten, da — wie Du Maurier spottete — Jellabey Postlethwaite zur Mittagsstunde in ein Restaurant

ging, sich ein Glas Wasser kommen liess und eine Lilie, die er mitgebracht hatte, hineinstellte. »Was darf ich sonst bringen?« fragt der Kellner. »Nichts«, haucht er, »das ist Alles, was ich zum Sattwerden brauche.« Es begann jener Aestheticismus, das Schmachten vor einer Lilie und der Cultus der Sonnenblume, wie ihn Sullivan in seiner Operette »Patience« parodirte. Swinburne, der die Gefühle der verschiedensten Geisteswelten ausgekostet und in seinen Dichtungen wie in wundervoll ciselirten Bechern dem Publicum vorsetzt, vertritt literarisch diese ästhetische Phase der englischen Kunst. Als Maler hat *Burne-Jones,* der grösste aus jenem Oxforder Kreise, der sich 1856 um Rossetti geschaart hatte, da eingesetzt, wo jener aufhörte.



Burne-Jones: König Kophetua und die Bettlerin.

Edward Burne-Jones war als Sohn eines Lehrers im August 1833 in Birmingham geboren und studirte in Oxford Theologie, als Rossetti dort — zusammen mit Madox Brown — die Wandbilder der Union Society malte. Sein mageres Gesicht, auf das heute Krankheit und Alter ihren Stempel gedrückt, soll damals von bestrickender Schönheit gewesen sein, wie das eines Engels aus der toskanischen Schule. Von künstlich verfeinerter Genusssucht erzählten die Lippen, eine Fülle blonder Locken bedeckte die gigantische Stirn. Doch dieses mächtige Karyatidenhaupt sass



Burne-Jones: Circe.

auf einem dünnen, schlank emporgeschossenen Körper. Die Hände waren fein und blass, die Arme muskellos, die Schultern schmal und schräg abfallend, die Hüften breit wie bei einem Weibe, die Beine schwach. Er ging immer kerzengerade, als wage er nicht, sich zu bücken, aus Furcht, dass sein grosser Kopf ihn aus dem Gleichgewicht brächte. Rossetti zog ihn an, wie die Flamme die Mücke. Er schmiegte sich an ihn, wie eine hingebende, zärtliche Natur, von ihrer eigenen Feinheit niedergedrückt, sich an eine stark und breit angelegte Natur klammert, deren physische Kraftfülle ihr imponirt. Eine künstlerische Vorbildung hatte er noch nicht genossen, doch einige Zeichnungen, die Rossetti durch Vermittlung eines gemeinsamen Freundes zu sehen bekam, verriethen trotz stammelnder Ausdrucksweise eine so poetische Kraft, dass der Painterpoet mit ihm in Verbindung trat und ihm gestattete, im Debating Room der Union Society einen Stoff aus dem Arthur-Mythus, den Tod Merlins zu malen. Das Bild fand Beifall, Burne-Jones entsagte der Theologie, wurde ein intimer Freund Rossettis, der Genosse seiner Studien und ging mit ihm nach London. Dort entwarf er eine Anzahl Kirchenfenster für die Oxforder Kathedrale und schickte 1864 auf die Aus-



Burne-Jones: Chant d'amour.

stellung sein erstes Bild, die »Legende von einem Ritter, der an seinem Feinde Gnade übt«. Später folgten drei kleine Darstellungen zur Pyramuslegende und ein Bild »der Abendengel«, eine dämmerige Landschaft, durch die ein milder Genius in bronzegrünem Gewand dahinschwebt. Doch keine dieser Arbeiten erregte besonderes Aufsehen. Theils trug daran die dilettantische Technik Schuld, theils war überhaupt die Zeit für diese Décadencestimmung noch nicht gekommen. Zwei 1870 ausgestellte kleine Bilder »Phyllis« und »Demophon« erregten sogar wegen des »sinnlichen Ausdrucks« der Nymphe Anstoss. Burne-Jones zog sie zurück und hielt sich seitdem von allen Ausstellungen der Royal Academy fern. Sieben Jahre sah Niemand seinen Namen in einem Katalog. Erst als am 1. Mai 1877 sich zum ersten Mal die Thore der Grosvenor Gallery öffneten, die Sir Coutts Lindsay, selbst Maler, begründet hatte, um sich und seinen Genossen einen von der Akademie unabhängigen Ausstellungsraum zu schaffen, erschien er wieder vor den Augen der Welt. Seine Bilder hatten wie die Rossettis ihren Weg allein und heimlich gemacht, und er galt mit einem Schlag als einer der ersten Maler des Landes.





Burne-Jones: Die Tage der Schöpfung.

Seine Kunst ist die am stärksten duftende Blume des englischen Aestheticismus und die Bewunderung, die ihm in England zu Theil wird, fast noch grenzenloser, als sie vordem Rossetti gezollt ward. Die Grosvenor Gallery, wo er seine Bilder ausstellt, ist eine





Burne-Jones: Die Tage der Schöpfung.

Art Tempel für die Aestheten. Am Tag der Eröffnung staut sich das allervornehmste Publikum vor seinen Bildern. Es ist ein Burne-Jones-Cultus dort wie ein Richard Wagner-Cultus in Bayreuth. Man muss sich ganz allmählich an seine Werke herandrängen, die im



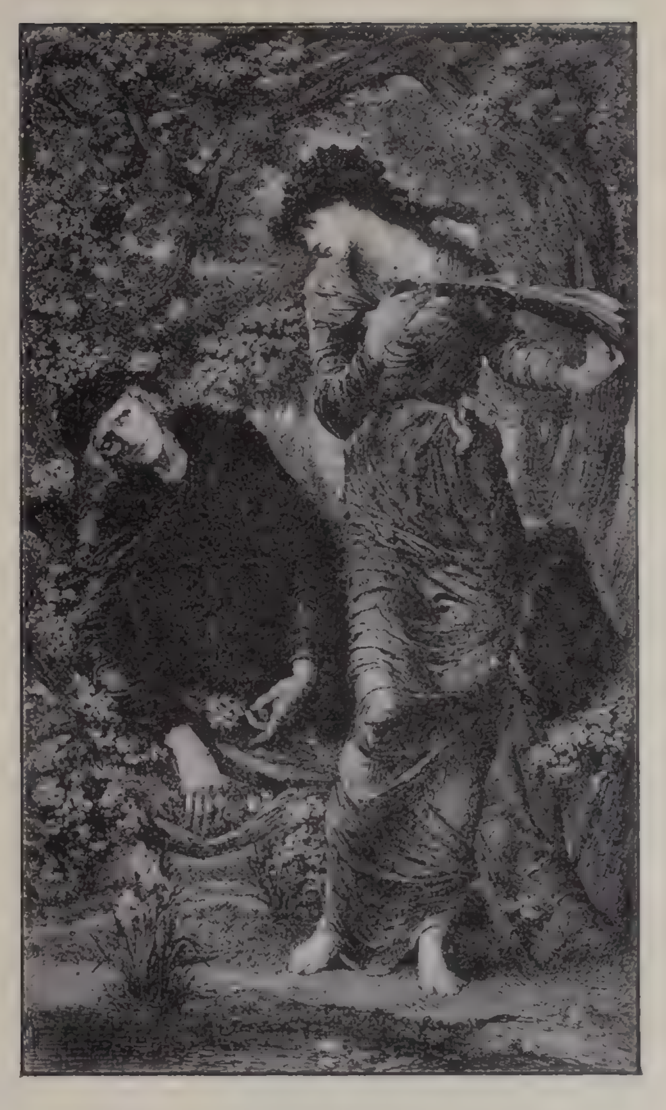
Burne-Jones: Pygmalion.

Hauptsaal der Galerie immer den Ehrenplatz einnehmen, und ich erinnere mich, wie hülflos ich 1884 dem ersten Bilde gegenüberstand, das ich dort von ihm sah.

In einer Art Vestibul von phantastisch frühgothischer Architektur sass vorn unten ein bewaffneter Mann, der in seiner dunkeln glänzenden Rüstung, mit seinem harten kühnen Profil einem lombardischen Krieger, etwa Mantegnas Herzog von Mantua glich, und hielt sinnend eine eiserne, mit Edelsteinen besetzte Krone in der Hand; weiter hinten auf hohem Marmorpostament thronte ein rothhaariges, junges Mädchen mit blassem, abgehärmtem Gesicht, das wie in Hypnose mit starren Augen weit hinausblickte in eine andere Welt. Zwei junge Leute, die wie Pagen aussahen, sangen auf einer Balustrade. Alle möglichen kostbaren Details, glänzende Stoffe, leuchtender Marmor, grauer Granit, ein Mosaikfussboden, der in grünen und rothen Tönen schillerte, gaben dem Ganzen etwas raffinirt Pretiöses. Der Katalog verzeichnete als Titel »König Kophetua und die Bettlerin«, und wer vertraut war mit provençalischen Dichtungen, wusste, dass König Kophetua, der Held einer alten Ballade, sich in eine Bettlerin verliebte, ihr seine Krone anbot und sie heirathete. Das war aus dem Bilde selbst nicht zu erkennen, von jeder handgreiflichen Illustration des Vorgangs war abgesehen. Trotzdem entwickelte sich eine beunruhigende, undefinirbare Stimmung. Die beiden Helden der seltsamen Idylle, der ernste Ritter wie das bleiche Mädchen können selbst noch nicht fassen, wie all das gekommen: sie, die Bettlerin, auf dem marmornen Throne; er, der König, auf den Stufen knieend vor ihr, die er zur Königin erhoben. Unbeweglich verharren sie, in tiefem Schweigen, aber in ihrem Innern lebt es und bebt es. Sie haben Gefühle, die sie

selbst nicht verstehen, Vergangenheit und Zukunft wogen durch einander: das Leben ein Traum, der Traum ein Leben.

Wie dieses Bild mystisch, duftig und streng zugleich, ist Alles, was Burne-Jones schafft. Sein Stoffgebiet ist sehr ausgedehnt. Alfred Tennyson hatte in seiner »Princess« die Sagen des Ritterthums, in seinen »Idylls of the King« die Graalritter zu neuem Leben erweckt. Swinburne liess seine Atalanta erscheinen, worin er den geheimnissvollen Zauber antiken Dramas wieder in's Dasein rief, schuf in »Chastelard, Bothwell and Maria Stuart« eines der herrlichsten geschichtlichen Trauerspiele, die jemals geschrieben sind, bewies in »Tristram and Iseault«, dass selbst Tennyson nicht die ganze Schönheit der alten Sagen aus der Zeit König Arthurs erschöpft habe, und veröffentlichte 1866 seine »Poems and Ballads«, die er Burne-Jones widmete. In diesen Werken schlummern die Gedanken, denen der Maler farbig Gestalt verlieh.



Burne-Jones: Die Verzauberung Merlins.

Er zeigt Circe, wie sie in saffranfarbigem Kleide, von zwei Panthern umkost, unheimlich leuchtenden Auges den Trank bereitet, der die Gefährten des Odysseus verzaubern soll. Stellt die Discordia dar, wie sie, eine geisterhaft bleiche Gestalt, auf der Hochzeit der Thetis, den verhängnissvollen Apfel in der Hand, unter die fest-



Burne-Jones: Verkündigung.

feiernden Götter tritt. Er malt Pygmalion, den kunstreichen König von Kypros, wie er zur Aphrodite fleht, das elfenbeinerne, von ihm geformte Bild einer Jungfrau zu beleben.

Neben dem Alterthum inspirirt ihn die Bibel und christliche Legende, die Erhabenheit ihrer ernsten Tragödien und die ängstliche Traurigkeit ihrer sehnsuchtsvollen Erhebung. Eines seiner Hauptwerke behandelte in sechs Bildern die Tage der Schöpfung. Ein Engel, jedesmal vom Engel des vorausgehenden Tages begleitet, trägt einen Globus, auf dem der Reihe nach die Sterne, die Gewässer, die Bäume, die Thiere und ersten Menschen erscheinen. Die »Anbetung der Könige« geht in einer Landschaft vor sich, wo duftige Rosen im Schatten kerzengrad aufsteigender dünner Baumstämme blühen. In der Mitte sitzt ruhig, unnahbar die Jungfrau, mit dem Kind auf dem Schoss, das noch schlanker ist, als auf Bildern Cimabues. Still nahen sich die drei Weisen, gigantisch langgestreckte Figuren in reichen, mittelalterlichen Gewändern, und in der Luft schwebt ganz perpendiculär als stummer Zeuge ein Engel. — Auf dem Bilde der Verkündigung steht Maria bewegungslos, die eine Hand auf das grosse Becken eines Springbrunnens gelegt, im Porticus ihres Hauses. Links in der Luft erscheint der Gottesbote. Ernst, fast ohne dass beim Fluge sich die Parallelfältchen seines Gewandes verschoben oder die Flügel sich bewegt hätten, ist er herniedergeschwebt und berührt mit der Fussspitze die Aeste eines Lorbeerbaums. Maria erschrickt nicht, macht keine Geberde. Feierlich, still, wie Statuen stehen sie da. Weiss ist das Gewand des Engels, weiss das der Jungfrau, weiss der

Marmorboden und die Vertäfelung des Hauses, nur die Fittige des Himmelsboten schimmern in goldigem Glanz. — Ein-Bild »Sponsa die Libano« trug die Unterschrift aus dem Lied Salomonis: »Erwache, o Nordwind und komme du Südwind zu wehen über meinen Garten.« Eine weibliche Figur, die Braut, in bauschigem blauem Gewande geht sinnend einen Strom entlang, an dessen Ufer weisse Lilien spriessen, während durch die Luft die jugendlich wildbewegten Gestalten des Nord- und Südwindes in flatternden grauen Gewändern herbeischweben.



Burne-Jones: Sibylla Delphica.

Neben Homer und der Bibel liebt er die alten Trouvères der Chansons de Geste, die grossen phantastischen Abenteuer des erloschenen Ritterthums, die Liebeshöfe der Provence und die Sage von Arthur, von Merlin und den Helden der Tafelrunde. Sein »Chant d'amour« wirkt wie eine Seite aus einem altenglischen oder provençalischen Roman. Auf der Wiese vor einer mittelalterlichen Stadt sitzt eine Dame, eine Art heilige Cäcilie in weissem Oberkleid und schillerndem Untergewand, die Orgel spielend, deren volle Accorde weich durch die abendliche Landschaft wehen. Ein junger Ritter, links knieend, lauscht in stiller Versunkenheit; ein seltsamer, roth gekleideter Genius tritt die Bälge. Das Bild der »Verzauberung Merlins«, womit er 1877 zum ersten Mal in der Grosvenor Gallery auftrat, illustrirte die Stelle des alten Merlin-Romans: »Es begab sich eines Tages, dass sie in einen Wald eintraten, den man den Wald von Broceliande nennt, und fanden ein herrliches Gehölz von Weissdorn, sehr hoch und ganz in Blüthe stehend; hier setzten sie sich

nieder im Schatten. Und Merlin schlief ein, und als sie sah, dass er schlief, erhob sie sich leise, leise, und begann die Verschwörung genau nach den Vorschriften Merlins, indem sie neunmal den magischen Zirkel zog und neunmal die Verschwörungsformel aussprach. Und Merlin blickte um sich und es kam ihm vor, als wäre er eingeschlossen in einem Thurm, dem höchsten der Welt, und er fühlte seine Kraft schwinden, als ströme das Blut aus seinen Adern.

In andern Bildern verzichtet er auf alle Gedankentiefe und beschränkt sich auf einfache Gruppirung zarter Mädchenfiguren, in denen er nur eine Schönheitsgalerie der subtilsten Linien, Formen, Farben und Bewegungen zusammenstellt. Der Art war 1878 die »goldene Treppe«, auf der eine Schaar engelhafter Geschöpfe herabsteigen, gänzlich ziel- und zwecklos, manche mit Musikinstrumenten, alle mit genau denselben Füsschen, Kränzen und reichgefältelten weissen Gewändern. Aus demselben Jahre stammt der »Venusspiegel«, eine Anzahl Nymphen, die Abends beim Scheiden der Sonne in einer feierlich ernsten Landschaft am Ufer eines klaren Weihers zusammenkommen, dort niederknieen und sich in den Fluthen spiegeln.

Zu diesen zahlreichen Staffeleibildern kommen die decorativen Arbeiten des Meisters. Burne-Jones hat für die englische Kirche in Rom eine pretiös ernste byzantinische Decoration entworfen und in England, dessen Kirchen für Wandmalerei keinen Raum bieten, eine desto umfangreichere Thätigkeit auf dem Gebiete der Glasmalerei entfaltet. Bis in die 60er Jahre wurden solche Kirchenfenster fast immer aus Deutschland bezogen. Die Münchener Hofglasmalerei besorgte die Ausschmückung der Kathedrale von Glasgow nach Zeichnungen von Schwind, Heinrich Hess und Schraudolph, die Fenster der Paulskathedrale nach Schnorr, die Fenster des Edinburgher Parlaments nach Kaulbach. Heute beherrscht Burne-Jones dieses ganze Gebiet, und während die deutschen Meister das Glasgemälde modernisirt wie ein nazarenisches Fresko behandelten, hat Burne-Jones durch eindringende Vertiefung in die mittelalterliche Formensprache einen neuen Stil für Glasmalerei geschaffen, der sich raffinirt der englischen Neugothik anpasst. Seine bedeutendste Leistung sind wohl die Glasfenster, die er für St. Martins Church und St. Philips Church in seiner Vaterstadt Birmingham lieferte. Und diese Thätigkeit auf dem Gebiet gothischer Glasmalerei erklärt auch, wie er zum Stil seiner Staffeleibilder gelangte: er gewöhnte sich daran, auch diese mit dem architektonischen Gefühl des Gothikers zu componiren. Ge-



Burne Jones. Waldnymphe.

nöthigt, den Forderungen schlank aufstrebender Gothik Rechnung zu tragen, kam er auf die langgestreckten geradlinigen Gestalten, deren Anordnung meist ebenfalls nicht nach antiker Weise im Dreieck, sondern, den vertikal emporstrebenden Glasfenstern entsprechend, in Längsstreifen sich aufbaut.

Es ist nicht schwer, für jedes einzelne dieser Werke die Vorbilder nachzuweisen. Seine Sibyllen erinnern an Pompeji. Seine Kirchendecorationen wären ohne die Mosaiken von Ravenna nicht entstanden. Für seine »Tage der Schöpfung« waren jene Engel in goldener Gewandung mit hieratisch ernsten Bewegungen massgebend, wie sie in den Bildern der Trecentisten vorkommen. Anderes lässt an etruskische Vasen denken oder an die Süssigkeit Duccios. Das Bild »Laus Veneris« hat die harte Classicität Mantegnas, durchströmt von Bellinesker Farbenwärme. Der »Chant d'amour« wirkt in seiner tiefen Farbenpracht wie eine Idylle Giorgiones. Oft häuft er kostbare Gold- und Elfenbeinarbeiten, ganz wie es die Florentiner Goldschmiedmaler Pollajuolo und Verrocchio thaten. Manche seiner jungen Mädchen sind directe Kinder der schlanken, biegsamen, in geschwungenen Linien auf kleinen plattstehenden Füssen aufwachsenden weiblichen Heiligen Peruginos. Oft, wenn er ihnen, die gothischen Principien übertreibend, $8^1/_2-9$ Kopflängen gibt, sehen sie aus wie jüngere Schwestern von Parmeggianinos schlankgliedrigen Frauen mit dem länglichen Nacken und den schmalen Prinzessinhänden. Zuweilen sind ihre Bewegungen von vollerer Anmuth und majestätischerem Adel, und um die Lippen spielt das mystische, nach innen gewandte Lächeln Luinis, das so unergründlich fein ist in seiner geheimnissvollen Schweigsamkeit. Am allermeisten kommt Botticelli in Erinnerung.



Burne-Jones: Die goldene Treppe.

Von ihm hat er die feinen durchsichtigen Gazetücher, die, eng an die Glieder geschmiegt, deutlich die mädchenhaften Formen verrathen; die prächtigen blumengeschmückten, mit zierlichen Goldmustern ornamentirten Mäntel, die Vorliebe für südliches Pflanzenleben, für Blumen und Früchte und kunstvolle, aus feinen Cypressenzweigen oder dicken Palmenblättern gebaute Laubnischen, die er gern als feinsinnige und bedeutsame Zierde verwendet; von Botticelli all die Attribute, mit denen er seine Himmelsboten ausstattet: Rosenkränze und Vasen, Kerzen und Lilienzweige. Selbst sein Frauentypus ähnelt äusserlich dem des Florentiners mit dem feinen, länglichen, von Lockenhaar umrahmten Oval, den träumerischen Augen und schön gewölbten Brauen, der zierlichen, etwas eingebogenen Nase, dem vollen, fein-

Burne-Jones: Der Venusspiegel.

geschwungenen, leise geöffneten Mund. Burne-Jones' Malerei gleicht einem jener vergoldeten Blumentische, wo Gewächse aller Zonen ihre Schlingpflanzen und ihren Blätterschmuck, ihre Trauben und Kelche, ihre Wohlgerüche und wunderbare Farbenpracht in künstlicher Harmonie durch einander mischen. Seine Kunst ist in ihrem gesuchten Archaismus eine gezierte, gekünstelte Kunst und würde wohl so rasch wie jene üppigen exotischen Pflanzen verblühen, wäre dieser Schüler der Italiener nicht doch auch Vollblutengländer, dieser Primitive nicht auch Décadent, dieser wiedererstandene Botticelli nicht an der Themse echt britisch geworden.

Burne-Jones verhält sich zu Botticelli ebenso, wie dieser selbst der Antike oder wie Swinburne seinen literarischen Vorbildern gegenüberstand. Swinburne hat als feinsinniger Archäolog alle Stilarten reproducirt: die Sprache des alten Testamentes, die Formen Griechenlands und das naive Gestammel ritterlicher Sänger. Er schmückt seine Strophen mit allen seltenen Metaphern, die jemals in den Literaturen aller Zeiten blühten. Sein Drama »Atalanta« ist bis auf die Chorgesänge eine genaue Nachbildung der sophokleischen Tragödien. In der Ballade »vom Leben« ahmt er sorgfältig den Stil der Canzonettdichter nach, die auf Dante und die frühesten italienischen Lyriker folgten. In »Laus Veneris« erzählt er die Geschichte von Tannhäuser und Frau Venus nach Art der französischen Romantiker des 16. Jahrhunderts; Sant Dorothee ist eine getreue Wiederaufnahme von Chaucers eigenthümlichem Erzählungsstil; das »Weihnachtslied« schliesst geschmeidig den provençalischen Refrain-Balladen sich an. Selbst die ältesten Mysteriengesänge reproduciren einzelne Gedichte so täuschend, dass sie in der Form mit echten zu verwechseln wären. Aber den Inhalt der Swineburne'schen Strophen würde ein früherer nie geschrieben haben. Es ist undenkbar, dass ein griechischer Chor das Lied gesungen hätte von der Erschlaffung des Menschen, von den Geschenken der Trauer und der Thränen oder den Hymnus an Aphrodite, die todbringende Blume, die aus Meerschaum und Blutgischt geboren ward. Wenn er in »Hesperia« einen Mann, der bis zum Uebermass geliebt und in Roms wilden Genüssen allzu viel gelitten hat, bleich und ermattet in's goldene Westmeer hinaussegeln lässt, um dort die »glücklichen Inseln« zu erreichen und Ruhe vor dem Tode zu finden; wenn er in seinen »Hendekasyllaben« in classisch gemeisselter Sprache über das schnelle Hinschwinden des Schönen klagt und über geheimnissvolle Krank-

heiten, die plötzlich die Lebenskraft aufzehren — so spiegeln diese Stimmungen nicht antike Denkweise, sondern die vom Schlusse des 19. Jahrhunderts wider. Ebenso frei und selbständig verhält sich Burne-Jones zum Inhalt alter Legenden. Er nimmt sie auf, bildet sie aber um, entdeckt in ihrem Kern moderne Leidenschaften, versetzt sie mit nüancenreichen Zügen, die er ohne Weiteres dem Inhalt einer neuen Weltanschauung und seines Zeitalters entnimmt. Die menschliche Seele, alt geworden, blickt gleichsam zurück auf den Weg, den sie ging, und findet die Seele des Greises schon latent in dem Kind, das der Vater des Mannes. Alle Gestalten seiner Bilder sind umschwebt von einem Dämmerlicht, das nichts gemein hat mit der Tageshelle, in die das Renaissancezeitalter die Antike rückte. Es bleibt, wenn man sie deuten will, ein unaufgelöster Rest, ein Zauberhauch, der ihren Zug umwittert, etwas Geheimnissvolles, Märchenhaftes, das sich nicht fassen lässt. Es ist die schwebende Stimmung, die Empfindung unseres Zeitalters. Wie aus einem Zauberspiegel starrt unser eigenes inneres Selbst uns gespenstisch entgegen.

Und wie er den ganzen Geist der alten Legenden ummodelt, so übersetzt er auch künstlerisch die entlehnten Gestalten sofort in seine eigene Formgebung, macht sie in Typus, Körperbau und Haltung ohne Weiteres ihrer neuen Rolle dienstbar.

Schon die ganze Temperatur seiner Bilder ist eine andere als bei den Meistern des Quattrocento. Auch bei Botticelli grünt das junge Laub und prangt in saftiger Fülle. Aber bei Burne-Jones gleicht die Vegetation einem der riesigen Wälder auf Sumatra oder Java. Alle Pflanzen sind üppig und farbenprächtig und scheinen unter einer übermächtigen Fülle von Lebenskraft zu ersticken. Jeder Baum macht den Eindruck schnellen, durch tropische Hitze geil emporgetriebenen Wachsthums. Saftige Schmarotzerpflanzen winden sich von Stamm zu Stamm; Guirlanden von Schlinggewächsen durchranken wuchernd die Aeste.

Und wie die Vegetation üppiger, sinnlicher, sind die Menschen hungriger, schmachtender. Die herbe Anmuth, Härte und Sprödigkeit des Quattrocento ist abgeschwächt in empfindsame Melancholie. Die träumerische Holdseligkeit Botticellis verwandelt sich in feierliche Weihe, zarte Hinfälligkeit, wollüstige Müdigkeit, weichen Weltschmerz. Malt er antike Sibyllen, so liegt über ihnen zugleich ein Hauch der überirdisch weltflüchtigen Askese des Mittelalters und der schwermüthig bleichsüchtigen Blasirtheit vom Schlusse des 19. Jahrhunderts.



J. N. Strudwick.

Malt er eine Venus, so siegt sie nicht durch ihre Nacktheit, sie trägt ein schweres, brokatenes Gewand, und um sie herum liegen Symbole des christlichen Märtyrerthums, Palmen, vielleicht eine Leyer. Nicht ihres Körpers Schönheit macht sie zur Liebesgöttin, nur das Geheimniss, das in ihren strahlenden Augen dämmert. Nicht die Olympierin ist sie, die das lustige Abenteuer mit dem Kriegsgott Mars bestanden unter dem Gelächter der himmelbewohnenden Götter, sie ähnelt in ihrer mönchischen Zerknirschung mehr der schönen Teufelin des Mittelalters, die auf ihrem Zug in's Exil an dem Kreuze, wo der Menschensohn hing, vorbei wallte und alle Bitterkeit der Jahre gekostet. Seine Madonnen haben in ihren mild gefassten Zügen eine leise Trauer, die bei den italienischen selten sich findet. Selbst die Engel, im Quattrocento schalkhaft und muthwillig, verrichten mit feierlichem Ernst ihr Amt, und durch ihre verehrende Andacht zieht eine verhaltene Wehmuth. Bei Botticelli sind sie jugendfrische, leichtgeschürzte Gestalten mit flatternden Locken, gebauschten Gewändern und schmiegsamem Körper, sei es, dass sie in seligem Taumel die Madonna umschweben oder in begeisterter Verzückung zum Christkind aufblicken. Bei Burne-Jones werden sie tiefernste, düster andächtige Wesen, die so gedankenvoll, so träumerisch passiv vor sich hinstarren, als hätten sie schon den ganzen Kummer der Welt erfahren. Ihre Glieder sind wie gelähmt, ihre Bewegungen müde. Man kann kein Bild von ihm sehen, ohne an die Florentiner des 15. Jahrhunderts zu denken, aber erkennt auch sofort, dass Burne-Jones es geschaffen. Selbst zu Rossetti, seinem Herrn und Meister, stellt er sich durch dieses melancholische Element in Gegensatz: auf den Opiumrausch folgt die Ernüchterung.

Rossettis Frauen sind blendend prachtvolle Gestalten von moderner, grausam überlegener Schönheit: Schwestern Messalinens, Phaedras, Faustinens. Er zeichnet sie als üppige Wesen mit herrlichem, geschmeidigem Leib, langem, weissem Hals und schneeig schimmerndem Busen; mit vollem, duftigen Haar, heissen, lechzenden Augen und dämonischen Lippen. Ihre Mutter ist Venus Verticordia, die Rossetti so oft malte. Grausam in ihrer Liebe wie eine Naturgewalt, gleichen sie jener singenden Nixe mit korallenrothem

Mund, die nach der Erzählung des französischen Fabliau in einem Fischernetz aus dem Meere gezogen ward und so schön war, dass jeder Mann, der sie sah, sie liebte — um zu sterben, wenn er sie in seine Arme geschlossen. Sie lieben im Mann die physische Kraft: eherne Gesichter und eherne Sehnen. Nur der Starke, der mit gewaltiger Wuth wie ein Sturmwind sie liebt, kann sie beugen. Darum singt Rossetti in seinen glühenden Gedichten von Lippen, die »ineinander geschmiegt und gebissen, bis der Schaum gewürzt ist mit Blut«, von »schweren weissen Gliedern« und »grausam rothem Mund, der einer Giftblume gleicht«:

Trotz Christi Blut ist diese Venus nicht besiegt,
Es röthet sich ihr Mund von Männerblut,
Schlürfend mit weissem Zahn der Adern Saft.



Strudwick: Erinnerungen.

Burne-Jones' Frauen wissen, dass diese Gluth hienieden nicht mehr zu finden. Das Blut ist ausgesaugt, das Feuer brennt nur noch schwach, die herrliche antike Kraft der Liebe ist erloschen. Für sie hat das Leben seinen Sonnenschein, die Liebe ihre Leidenschaft, die Welt ihre Hoffnungen verloren. Die Farbe ihrer Wangen ist bleich, das Auge matt, ihr Körper kränklich, fleisch- und blutlos, die Hüften dürftig. Mit blassen, bebenden Lippen, ein wehmüthiges Lächeln oder einen eigenthümlich resignirten, schmerzlich innigen Zug um die Mundwinkel, leben sie, von unfruchtbarer Sehnsucht verzehrt, hungernd, in stiller Schwermuth dahin, wie Goldfische in's Leere starrend oder in den vagen Fata Morganagesichten einer überzarten, überfeinen, verschämt hervorzitternden Erotik schwelgend.

Wer küsst noch mit Lippen, mit warmen,
Wie Catull sang auf heimischer Au?
Bitt für uns in deinem Erbarmen,
Schmerzgöttliche Frau.



Strudwick: Die zehn Jungfrauen.

Swinburnes schwül sinnliches Liederbuch endet mit einem Gedichte »Der Garten der Proserpina«: wie Adonis, überdrüssig aller menschlichen und göttlichen Dinge, nicht mehr fähig, den betäubenden Duft der Rosen Aphroditens zu ertragen, mit schwankendem Schritte dem Throne naht, auf dem die stille Persephone, mit kalten weissen Blumen bekränzt, schweigsam sitzt So endet Rossettis flammend bebende Leidenschaft, sein vulkanisches Liebesverlangen bei Burne-Jones mit trauernder Entsagung, mit Schlaf und Tod.

Während in den Gestaltungen Burne-Jones' Hellenismus und Christenthum durcheinander fliesst, trat bei den Folgenden eine Arbeitstheilung ein, indem sich die einen ausschliesslich der Behandlung antiker Stoffe, die anderen der kirchlich-romantischen Malerei im Sinne des Quattrocento zuwandten und wieder Andere ihren Hauptberuf darin fanden, reformatorisch auf verwandte Gebiete des Kunstgewerbes überzugreifen.

R. Spencer Stanhope, der gleich Burne-Jones ursprünglich an der Oxforder Universität studirte und dort durch die Wandbilder Rossettis seine ersten Anregungen erhielt, bewegte sich auch später hauptsächlich auf dem Boden der decorativen Malerei und ist neben Burne-Jones der am meisten beschäftigte kirchliche Monumentalmaler Englands. Oelbilder sind wenige von ihm vorhanden und in ihrer graziösen quattrocentistischen Haltung äusserlich kaum von denen Burne-Jones' verschieden. Auf einem Bilde der Galerie von Manchester sitzt ein Mädchen auf blumiger Wiese, ein kleiner Amor mit rothen Fittigen



Strudwick: Die Pforte des Himmels.

naht ihr; glückliche Ruhe liegt auf der Landschaft. Ein anderes — wohl angeregt durch Catulls »Klage um Lesbias Sperling« — zeigt ein Mädchen, das mit einem todten Vögelchen an einer alten Stadtmauer sitzt. Die »Versuchung der Eva« wirkt wie eine farbenprangende, mit allen Finessen gemalte mittelalterliche Miniatur. Das Paradies ist wie auf dem Holzschnitt der Kölnischen Bibel von einer runden rothen Mauer umgeben. Eva gleicht einer schlanken, gewundenen, gothischen Statue. Auch Stanhope ist wie Burne-Jones immer delicat und poetisch, nur gelingt es ihm weniger, den alten Formen den Stempel seiner Individualität und dadurch neues Leben, eigenen Charakter zu verleihen. Seine Bilder haben in ihrem streng archaeologischen Charakter fast nur das Affectirte eines Stils, der vor Allem Imitation ist.

William Morris, der dritte des Oxforder Kreises und als Dichter der präsumtive Nachfolger Tennysons in der Würde des Poeta laureatus, hat namentlich durch die Gründung einer kunstgewerblichen Anstalt für Stickerei und Glasmalerei einen grossen Einfluss auf den englischen Geschmack gewonnen. In Erinnerung der engen



Strudwick: Gentle Music of a bygone day.

Gemeinschaft, die im 15. Jahrhundert Kunst und Handwerk verknüpfte, verschmähten er und einige Jüngere nicht, Zeichnungen für Stoffe, Tapeten, für Möbel und Hausrath aller Art zu liefern. Ausser den alten Italienern fragten sie hauptsächlich die Japaner um Rath und verstanden es, trotz aller Entlehnungen einen völlig modernen selbständigen Stil zu schaffen. Das gesammte englische Kunstgewerbe ward verjüngt, die Hauseinrichtung gewann ein heiter festliches Gepräge. Lauter lichte, zarte, fein abgetönte Farben, lauter schlanke, zierliche, lebendige Formen herrschen vor: Alles erscheint gefällig, graziös. An die Stelle des schwerfälligen Wandgetäfels, das in den 60er Jahren beliebt war, traten helle, blumengeschmückte Tapeten; die Butzenscheiben machten grossen Spiegelfenstern Platz mit duftigen, von bunten, langstieligen Blüthen durchrankten Gardinen. Schlanke Säulchen gliedern die in zarten Farben bemalten oder in Lack und Email schillernden Schränke. Weiche, im delicaten Glanz indischer Seide strahlende Kissen schmücken die Sitze. Selbst der Ausstattung der Bücher bemächtigte sich die Ornamentik des Praerafaelismus, und England schuf das moderne Buch, zu einer Zeit, als man anderwärts noch durchaus an der Nachahmung der alten Vorbilder festhielt.

Arthur Hughes erregte in seinen ersten Jahren durch eine Ophelia Aufsehen, eine zarte, ganz englische Gestalt von weicher praerafaelitischer Grazie, ist später aber selten über sentimentale Renaissancemädchen à la Julius Wolff und Humoristisches im Sinne der Genremalerei hinausgekommen.

Consequenter hielt *J. N. Strudwick*, der anfangs bei Spencer Stanhope, dann bei Burne-Jones arbeitete, an den praerafaelitischen Principien fest. Seine Bilder sind von demselben zarten entnervten



Strudwick: Elaine.

Mysticismus, derselben träumerisch tiefsinnigen Poesie. Mit Vorliebe malt er schlanke, nach Burne-Jones' Weise empfundene sinnende Mädchengestalten in irgend einer von einem Dichter eingegebenen Stellung. Eine, die er »Elaine« nennt, sitzt trauernd in einem kapellenartigen Raum, dessen Hintergrund eine grosse Orgel bildet. Drei andere scheinen ganz versunken in ihre Musik. Oder die heilige Cäcilie steht mit ihrer kleinen Orgel vor einem romanischen Bauwerk. Oder ein mit Rosen bestreuter Ritter schläft im Schoose eines Mädchens. Strudwick besitzt nicht das Spontane seines Meisters. Das Kindliche, Eckige, das er anstrebt, wirkt oft ein wenig weichlich und süss. Seine Malerei hat zuweilen etwas Aengstliches, wenn sie das architektonische und kunstgewerbliche Detail der Hintergründe tüpfelnd mit spitzestem Pinsel hinsetzt. Aber seine Arbeiten sind doch so exquisit und zart, so preciös und ästhetisch, dass sie zu den bezeichnendsten Leistungen des Neupraerafaelitenthums gehören. Eine seiner grösseren Compositionen nannte er »vergangene Tage«. Ein Mann sitzt vor einer langen weissen Marmormauer auf weissem Marmorthron in abendlicher Landschaft und lässt die Erinnerungen seines Lebens an sich vorüberziehen. Er streckt die Arme aus nach den vergangenen Jugendjahren, den Jahren, da die Liebe ihm hold war, doch zwischen ihm und der Liebesgöttin schwebt die »Zeit«, eine geflügelte Gestalt wie Orcagnas Morte, und schwingt drohend die Sense. Die »Vergangenheit«, eine schlanke Matrone in schwarzem Gewand, bedeckt klagend ihr Antlitz. In Strudwicks berühmtestem Bild, dem »Eingang zum Hause Gottes«, steht ein Mann an der Schwelle des Himmels, nackt wie ein griechischer Ephebe. Seine irdischen Fesseln liegen gebrochen zu seinen Füssen. Engel nehmen ihn in Empfang, wunderbar durchgeistigte



Crane: Die flüchtigen Stunden.

Gestalten von holder Einfalt und köstlicher seelischer Tiefe, die fast ebensoviel von Fra Angelico wie von Ellen Terry haben. Der Ausdruck ist still, ruhig. Sie wundern sich nicht über den Ankömmling, sondern starren mit ihren grünen Nixenaugen sinnend in's Unendliche. Die Architektur des Hintergrundes ist wie auf den Bildern Giottos ganz symbolisch gedacht. Ein kleines Häuschen mit goldenem Dach und vergoldeten mittelalterlichen Reliefen wird wie eine Arche Noah von einer dichten Schaar kleiner Engel bewohnt. Die Farbe ist reich, sonor wie auf Jugendwerken Carlo Crivellis.

Henry Holiday, der neuerdings viel zu decorativen Aufgaben herangezogen wird, erscheint in diesen Arbeiten als ein Juste-milieu zwischen Burne-Jones und Leighton. Die jüngste Vertreterin der religiös romantisch angehauchten Gruppe ist die in Rom lebende Frau *Marie Spartali-Stillmann*, die im Sinne Rossettis meist Bilder aus Dante, Boccaccio und Petrarca malt.

Andere, die sich der Behandlung antiker Gegenstände zuwandten, wurden durch diese Stoffe auch in ihrer Formgebung wieder mehr zum Cinquecento-Idealismus geführt und verloren dadurch das strenge praerafaelitische Gepräge.

Namentlich *William Blake Richmond* verräth heute in nichts mehr, dass auch er einst dem mystischen Kreise der Oxforder angehörte. Die Ariadne, die er damals malte, war ein mageres hochaufgeschossenes Weib mit flatterndem schwarzen Mantel, klagend emporgehobenen Armen und den tiefen Gazellenaugen, die Burne-Jones seiner Viviane gegeben. Auch die Farbengebung hielt sich in dem bronzenen Oliventon, der Burne Jones' erste Arbeiten kennzeichnet. Bald darauf aber erlebte er in Italien eine vollständige Umwandlung seiner Anschau-

ungen. Formell von Alma Tadema, coloristisch von den Franzosen beeinflusst, hat er immer mehr der Weise der Akademie sich genähert, bis er schliesslich ein Classicist ohne hervorstechende Eigenart wurde. Bezeichnend für diese Phase war die Allegorie »Amor vincit omnia«. Aphrodite steht, aus dem Bade kommend, nackt in einem griechischen Porticus, durch den man auf eine purpurne See blickt. Ihre Dienerinnen sind beschäftigt, sie zu bekleiden, sämmtlich edle, keusche Gestalten von jener classischen Grazie und zierlichen Wellenlinie, die Leighton seinen Idealfiguren zu geben pflegt. Auf einem durch die Berliner internationale Ausstellung 1891 auch in Deutschland bekannt gewordenen Bilde schwebte Venus, eine lichtweisse Gestalt, in feierlicher Bewegung zu Anchises hernieder. — Unmittelbar und frisch wirkt er nur noch in den zarten Kinderbildern, die ihm in den letzten Jahren die Haupterfolge brachten. Mädchen mit dichtem aschblonden Haar, feinem Mund und empfindsamen grossen Rehaugen sitzen in weissem oder blauem Kleid träumerisch vor einem rothen oder blauen Vorhang. Den ätherischen Gestalten und duftigen Farben entspricht die ästhetische Malweise, die in ihrer Zartheit fast an Pastell erinnert.



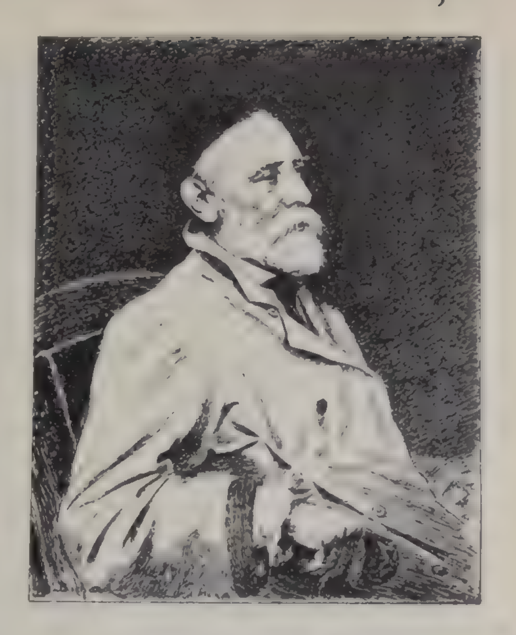
Crane: Flora.

Weit mehr als Richmond ist es *Walter Crane* gelungen, die praerafaelitische Auffassung mit einem an der Antike gebildeten Schönheitsgefühl, Burne Jones' »wenig Fleisch und viel Gemüth« mit einem gemessenen Adel der Formen zu vereinen. 1845 in Liverpool geboren, hatte er seine frühesten Kunsteindrücke auf der Ausstellung



Crane: Perseus und Andromeda.

der Royal Academy 1857 empfangen, auf der er Millais' »Sir Isumbras« sah. Die chevalereske Poesie dieses Meisters wurde sein Jugendideal und klang deutlich aus den ersten Bildern, die er 1862 ausstellte. Das eine zeigte »the Lady of Chalott«, die in einem Boot sich dem Ufer ihres mysteriösen Eilandes nähert, das andere einen heiligen Georg, der den Drachen tödtet. Unterdessen hatte er jedoch bei dem Holzschneider W. J. Linton, für den er 1859—62 arbeitete, Walker kennen gelernt und wurde von diesem auf die Parthenonsculpturen gewiesen. Seitdem ging er von romantischen zu antiken Stoffen über, und es liegt etwas merkwürdig Jugendliches, ein frischer Legendenduft über diesen wie von Phidias gemeisselten Compositionen. Wie eine antike Gemme oder ein griechisches Basrelief wirkte 1875 die »Brücke des Lebens«. Auf der Pariser Weltausstellung 1878 hatte er eine »Geburt der Venus« von edler antikisirender Composition und mantegnesker Formenstrenge. Ganz griechisch und englisch zugleich sind die süssen, poetischen Einzelgestalten, die er gerne malt: Mädchen mit Blüthenzweigen in weissem, faltigen Gewand, das ihre ganze Gestalt umfliesst und doch jede Linie des Körpers zeigt. Sein »Pegasus« könnte direct aus dem Parthenonfries stammen. Die »Flüchtigen Stunden« liessen ebenso sehr an Guido Renis »Aurora« wie an Dürers apokalyptische Reiter denken. Später wendete er sich, wie alle Vertreter der Praerafaeliten-Gruppe, auch der decorativen Malerei zu. Er ist der geschmackvolle Erfinder der Serpentinballete der Alhambra, einer der originellsten Zeichner für die Tapetenindustrie, nächst Morris der einflussreichste Führer des englischen Kunstgewerbes, der Mitbegründer jener modernen naturalistisch-stilisirenden Richtung, der die Zukunft gehört. Ueberall legt er seinen Entwürfen naturalistische Motive zu Grunde — den heimischen Frauentypus und die heimische Blumenpracht. Ueberall herrscht ein feinsinniger Zusammenhang



George Frederick Watts.

zwischen dem ästhetischen Charakter der Formen und deren inhaltlicher, symbolischer Bedeutung. Ueberall formt er die natürliche Erscheinung dem Material entsprechend stilgemäss um. Ganz einzig ist die Art, wie er die edelsten Vorbilder der Antike und der Renaissance benutzt und doch sofort in die englische Empfindungsweise, in modern verwendbare Formen überträgt. Und — last not least — ist er ein wunderbarer Illustrator. Es erregte einen Sturm des Entzückens, als Ende der sechziger Jahre seine ersten Kinderbilderbücher The Fairy Chif, The little Pig who went to Market und King Luckiboy erschienen, deren Compositionen bald auf allen Stickmustern prangten. Darauf folgten seit 1875 bei Macmillan & Co.: Tell me a story, Herr Baby, The First of May, a Fairy Masque, The Sirens Three, Floras Feast und Echoes of Hellas. Die beiden Albums »The Babys bouquet« und »The Babys opera« von 1879 sind wohl die schönsten von allen. Die Zeichnungen von Walter Crane haben trotz ihrer kindlichen Stoffe eine solche Monumentalität, dass sie wie »grosse Malerei« wirken. Ohne nachzuahmen, findet er von selbst die Grazie und den Charakter der primitiven Florentiner. Einzelne seiner Blätter lassen an den Traum des Polifil denken und könnten das Monogramm des Giovanni Bellini tragen. Es ist ein tiefes germanisches Gefühl, das, vermischt mit heidnischen Erinnerungen, diese Blätter hervorgebracht, eine fast griechische und doch englische Kunst, wo die Phantasie wie ein thörichtes, träumerisches Kind mit dem glänzenden Gebinde der Formen und Farben spielt.

Ganz abseits als eine Persönlichkeit für sich steht der grosse *George Frederick Watts*. Inhaltlich unterscheidet er sich von den andern dadurch, dass er nicht an Dichter sich lehnt, sondern selbständige Allegorien ersinnt, formell dadurch, dass er in der Zeichnung weder zum Quattrocento noch zum römischen Cinquecento neigt, sondern mehr dem Venedig der Spätrenaissance gehört. Statt der marmornen



Watts: Lady Lindsay.

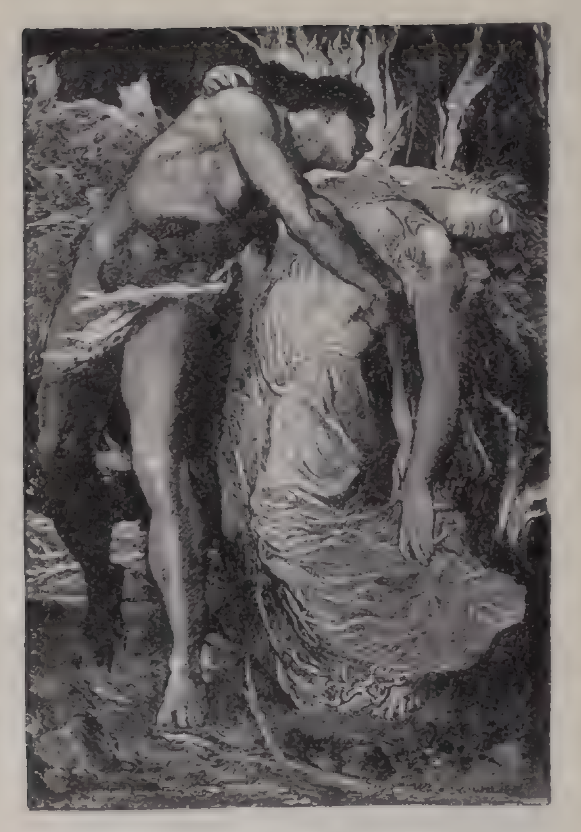
Präcision Squarciones oder Mantegnas herrscht bei ihm etwas Verschwimmendes, Weiches, das an Correggio, Tintoretto oder Giorgione erinnern könnte, wäre nicht an die Stelle der venezianischen Farbenpracht bei Watts meist ein kühleres Grau, ein abgedämpfter, heller Freskoton getreten.

Als Mensch ist Watts eine jener Erscheinungen, wie sie nur in England vorkommen, ein Künstler, der von Jugend auf in der Lage war, nur seiner Kunst, ohne Rücksicht auf Erwerb, zu leben. 1818 in London geboren, hatte er die Akademie nach kurzem Aufenthalt wieder verlassen und war in den Elgin Room des Britischen Museums gegangen. Der Eindruck der Parthenonsculpturen war bestimmend für sein Leben. Ihrem Studium verdanken nicht nur zahlreiche plastische Arbeiten, auch mehrere seiner hervorragendsten malerischen Erzeugnisse ihr Dasein. 17 Jahre alt, brachte er seine ersten, sehr fein und ängstlich gemalten Bilder zur Ausstellung und betheiligte sich 1843 an der Concurrenz um die Fresken des Londoner Parlaments, unter denen die Darstellung St. Georgs als Drachentödter von seiner Hand herrührt. Mit dem Preis, den er bei der Concurrenz erhalten, reiste er nach Italien und gewöhnte sich dort, die grossen Venezianer Tizian und Giorgione als seine wahlverwandten Zeitgenossen zu betrachten. Der Schüler des Phidias wurde der Bewunderer Tintorettos. Ein Bild, das in Italien entstand — »Fata Morgana« — ein Krieger, der eine vorbeischwebende nackte weibliche Gestalt vergeblich an ihrem luftig weissen Schleier zu fassen sucht — zeigt ihn schon als fertigen Künstler, nur die grosse classische Ruhe seiner spätern Arbeiten fehlt noch. Mit übermenschlichen Plänen kehrte er in die Heimath zurück. Er hegte wie der Franzose Chenavard die Absicht, in einer Reihe von Fresken die Geschichte der Welt darzustellen, und diese Ge-

mälde sollten die Wände eines eigens für den Zweck entworfenen Gebäudes schmücken. Chaos, die Schöpfung, die Versuchung, die Reue, der Tod Abels, der Tod Kains waren die ersten Bilder, die er für den Cyklus entwarf. Nur durch die Freskomalerei, meinte er, sei es möglich, die englische Kunst zu monumentaler Grösse, zu Adel und Einfachheit zu erziehen. Lange auf diesem Weg zu verharren, war ihm jedoch in England, wo die Malerei an den Wänden der Kirchen wenig Raum findet und die andern öffentlichen Gebäude gern auf Decoration verzichten, nicht möglich. Und es ist zweifelhaft, ob Watts auf diesem Gebiete Grosses geleistet hätte. Wenigstens ist ein Bild, das er für die Londoner juristische Gesellschaft in Lincolns Inn malte — eine Sammlung von Gesetzgebern aller Zeiten von Moses bis auf Eduard I. — kaum mehr als eine Mischung von Rafaels Schule von Athen mit Delaroches Hemicycle. In den grossartigen Allegorien, die er als Oelbilder schuf, hat er den Ausdruck seiner Individualität gefunden. Im Ganzen sind es heute 250, die sich sämmtlich im Besitz des Malers befinden. Watts hat gleich Turner wohl nie etwas verkauft. Heute 75 Jahre alt und noch immer wie ein 50jähriger schaffend, lebt er vornehm, zurückgezogen, wie ein altvenezianischer Patrizier, inmitten der Riesenstadt. Seine Ehe mit Ellen Terry wurde schon nach wenigen Jahren gelöst, da Watts sich nicht entschliessen



Watts: Fata Morgana.



Watts: Orpheus und Eurydice.

konnte, das Leben in seiner stillen Ideenwelt einer rauschenden Geselligkeit zu opfern. Nichts was in Künstlerkreisen vorgeht, tritt an ihn heran; er weiss nicht, ob er verstanden wird oder nicht. Fast nie seit 30 Jahren hat er ausgestellt, wenigstens immer nur separat. Dagegen überliess er fast jeder öffentlichen Sammlung leihweise eines seiner Bilder. In einem der Treppenhäuser des South-Kensington-Museums vor dem Eingang der Bibliothek sind allein neun grosse Werke aufgehängt. Doch selbst diese nur als »Beispiele« seiner Kunst. Um ihn ganz kennen zu lernen, muss man ihn zu Hause aufsuchen. Sein Atelier in Little Holland House, das nach dem Tode des Malers als geschlossene Sammlung in den Besitz des Staates übergehen soll, enthält fast alle seine bedeutenden Schöpfungen und wird am Samstag und Sonntag Nachmittag vom Publikum wie ein Museum besucht.

Als Landschafter ist Watts ein Phantast wie Turner, nur dass er neben der rein künstlerischen Wirkung immer darauf ausgeht, irgendwelche fernabliegende Empfindungen und Gedanken anzuregen. Die Landschaft »Corsika« zeigt eine graue Fläche mit geringen Schwankungen des Tons, die vermuthen lassen, dass jenseits der See ein fernes Eiland aus dem Nebel auftaucht. Das ganz in hellblauen Tönen spielende Bild »Berg Ararat« stellt eine Anzahl nackter Felskuppen dar, die sich im intensiven Blau einer durchsichtig reinen Sternennacht baden. Ueber der höchsten Felsspitze funkelt ein Stern in hellerem Glanz als die andern. In dem Bilde »die Sündfluth 41ster Tag« versuchte er nach seiner eigenen Auslegung die Kraft darzustellen, »mit der Licht und Hitze, die Dunkelheit verscheuchend



Watts: Artemis und Endymion.

und die Wassermengen in Dunst und Nebel auflösend, der erstorbenen Natur neues Leben geben.« Was dem Auge geboten wird, ist eine zarte Farbensymphonie, über die Turner sich gefreut hätte: wild bewegtes Meer, Wolken, die wie flüssiges Gold schimmern, Nebel, hinter dem als rother Feuerball in magischem Strahlenglanz die Sonne aufgeht.

Ernst und einfach ist er in seinen Porträts. Wie vor 50 Jahren David d'Angers ein halbes Menschenleben daransetzte, eine Porträtgalerie berühmter Zeitgenossen zusammenzubringen, hat heute Watts den Ruhm, wirklich der Geschichtschreiber seiner Zeit zu sein. Die Bildnissgalerie, die in seinem Atelier vereinigt ist und später als Ganzes der National Porträt Gallery überwiesen werden soll, enthält etwa 40 Porträts, Alles Brustbilder, alle in gleichem Format, Alles sehr berühmte Männer. Von Dichtern: Alfred Tennyson, Robert Browning, Matthew Arnold, Swinburne, William Morris, Henry



Watts: Der Tod und die Liebe.

Taylor; von Schriftstellern: Carlyle, John Stuart Mill, Lecky, Motley, Leslie Stephen; von Staatsmännern: Gladstone, Dilke, der Herzog von Argyle, die Lords Salesbury, Shaftesbury, Landhurst und Sherbrooke; von der hohen Geistlichkeit: Dean Stanley, Dean Milman, Cardinal Manning, Dr. Martineau; von Malern: Rossetti, Millais, Leighton, Burne-Jones, Calderon; von Ausländern: Guizot, Thiers, der Geiger Joachim und viele Andere sind in dieser Galerie des Genies vereinigt. Als Techniker wird Watts von vielen Franzosen übertroffen. Seine Porträts haben etwas Schweres, keine grosse Weichheit der Modellirung, auch nicht das Momentane, Lebendige, das Lenbach eigen. Aber wenige des Jahrhunderts sind von dieser Kraft des Ausdrucks, dieser einfachen Sicherheit des Wollens, dieser Grossartigkeit und Schlichtheit. Man sieht bei jedem der Dargestellten: das ist ein Maler, das ein Dichter, das ein Gelehrter. Wie spricht aus dem Bilde Leightons die ganze selbstbewusste Würde eines Präsidenten der Royal Academy, wie ist sein Blick kalt und marmorn, wie mystisch verschleiert, in die Vergangenheit schauend das Auge Burne-Jones'. Die Art, wie Watts Charaktere erfasst, hat etwas unheimlich Meisterhaftes. Von den Alten wäre am ehesten Tintoretto oder Morone, am wenigsten van Dyck zu vergleichen.

Für Watts grosse Compositionen ist im Gegensatz zu der poetisch angehauchten, in's Märchenhafte spielenden Phantasie Burne-Jones' ein grüblerisches Element bezeichnend, ein sinnendes Sichvertiefen in Anschauungen, die durch geheimnissvolle allegorische Bezüge den Verstand zu weiterer Ausspinnung reizen. Wie er in der Formgebung äusserlich den alten Venezianern sich nähert, trennt er sich inhaltlich von ihnen durch eine dem nordischen Geist eigenthümliche Strenge und Derbheit, durch ein Vorherrschen der Idee, wie es bei den südlichen Meistern selten, und durch die tief traurige Anschauungsweise, die die Signatur des 19. Jahrhunderts bildet. Ueber der rein künstlerischen Wirkung steht ihm die Absicht, durch seine Bilder ernsten Gedanken Nahrstoff zu geben: »Der Zweck der Kunst kann nur sein die Darlegung irgend eines wichtigen Grundsatzes von geistiger Bedeutung, die Illustration einer grossen Wahrheit.«



Watts: Liebe und Leben.

Der »Geist des Christenthums«, das einzige unter seinen Werken, das dem religiösen Stoffkreis sich nähert, zeigt einen auf Wolken thronenden Jüngling, an dessen Füsse Kinder sich schmiegen. Der Blick des mächtigen Hauptes ist nach oben gewendet, die Rechte öffnet sich weit. Auf dem Bilde »Orpheus und Eurydice« ist der Moment geschildert, da Orpheus, nachdem er sich umgeblickt, Eurydice gewahrt, wie sie erbleichend zu Boden sinkt, um wieder verschlungen zu werden vom Hades. Die Lyra entfällt seinen Händen, und in verzweifelter Bewegung, in einer letzten ewigen Umarmung

zieht er die Gestalt der Gefährtin an's Herz. Die Scene »Artemis und Endymion« ist dargestellt durch eine hohe Frauengestalt in silberschimmerndem Gewande, die sich in sichelförmiger Windung über den schlafenden Hirten beugt.

Doch gewöhnlich benutzt er weder den christlichen noch den antiken Ideenkreis, sondern verkörpert seine eigenen Gedanken. Auf dem Bilde »Die Illusionen des Lebens« von 1847 schweben schöne Traumgestalten über einem Golf, der sich an der Grenze des Daseins aufthut. Zu ihren Füssen liegen die zertrümmerten Embleme der Grösse und Macht, und auf einem schmalen Streifen Erde dicht über einem Abgrund sind die noch nicht zerstörten Illusionen sichtbar: der Ruhm, in Gestalt eines geharnischten Ritters, der der Seifenblase eines glänzenden Namens nachjagt; die Liebe als ein zärtlich umschlungenes Paar; die Gelehrsamkeit als ein im Dämmerlicht über Handschriften gebückter Greis; die Unschuld als ein Kind, das nach einem Schmetterling hascht. — Der »Todesengel« zeigt eine gewaltige geflügelte Frau am Eingang des Weges thronend, der in die Ewigkeit führt. Auf ihren Knieen ruht, auf weisses Tuch gebettet, der Leichnam eines neugeborenen Kindes. Männer und Frauen jeden Standes legen ehrerbietig zu den Füssen des Engels die Abzeichen ihrer Würde, die Werkzeuge ihrer irdischen Thätigkeit nieder. — Das Bild »Die Liebe und der Tod« schildert die beiden grossen, die Welt beherrschenden Mächte, wie sie zusammen um die Seele eines Menschen ringen. Der bleiche Tod, mit Schritten, in denen eine unheimliche Majestät liegt, naht Einlass begehrend der Thür eines Hauses; die Liebe, eine knabenhaft schmächtige Gestalt mit hellen Flügeln vertritt ihm den Weg, doch eine grosse, unwiderstehliche Geberde genügt dem Mächtigen, den zusammenschauernden Jüngling zur Seite zu schieben. — Auf dem Bilde »Liebe und Leben« hilft der Genius Liebe, ein schlanker kräftiger Ephebe, dem armen schwachen hilfesuchenden Leben, einer halb erwachsenen, schüchtern und furchtsam auftretenden Mädchengestalt, den steinigen Weg eines Gebirges hinaufsteigen, über dem golden die Sonne aufgeht. — Die »Hoffnung« ist bei Watts ein zarter, in blauen Duft gebadeter Genius, der verbundenen Auges auf der Weltkugel sitzt und beglückt dem leise angeschlagenen Laut der letzten Saite seiner Harfe lauscht. Der »Mammon« verkörpert sich ihm durch einen rohen, dicken Satyr, der seine Sohle auf einen Jüngling und ein junges Mädchen brutal wie auf einen Fussschemel setzt.



Watts: Die Hoffnung.

Als 1893, durch die Schriften Cornelius Gurlitts angeregt, das Comité der Münchener Ausstellung einen Theil dieser Werke nach Deutschland kommen liess, riefen sie in Malerkreisen eine gewisse Enttäuschung hervor. Und wer gewohnt ist, Bilder mit dem Maassstab technischen Verständnisses zu messen, hat Recht, wenn er bei Watts das echte Malertemperament vermisst. Die Nüchternheit seiner Farbenanschauung, seine Vorliebe für gedämpfte Töne, seine Abneigung gegen jede »Geschicklichkeit«, seine Freiheit von allem Raffinement kommt wenig den Wünschen unserer Zeit entgegen. Auch die Empfindung ist durchaus entgegengesetzt der, die bei den andern Neuidealisten vorherrscht. Burne-Jones und Rossetti finden Resonanz, da ihr klagender Stimmungslyrismus, ihre psychopathische Verfeinerung, die wunderliche Mischung von archaistischer Schlichtheit und décadentem Hautgout in directer Fühlung mit der Gegenwart steht. Watts erscheint temperamentlos und kalt, da er dem vibrirenden Nervenleben nichts bietet.

Aber Aehnliches wurde vor 70 Jahren von den jungen deutschen Romantikern über die Werke des alten Goethe geschrieben, die doch frischer blieben als die Schriften der Schlegel und Tieck. Das Moderne bedeutet nicht immer das ewig Junge. Und versucht man, gegenüber Watts von der Zeitströmung abzusehen, ihn auf sich wirken zu lassen zeitlos, wie einen alten Meister, so wächst die Wahrscheinlichkeit, dass

von allen Malern der Gegenwart — nächst Böcklin — er die meiste Aussicht hat, ein alter Meister zu werden. Burne-Jones' Kunst ist bei all ihrer geistigen Selbständigkeit in ihrem äussern Gewand von gesuchtem Manierismus. Die Empfindung ist frei geworden, doch die Formgebung hält sich in alten Grenzen. Es ist nicht ausgeschlossen, dass spätere Generationen, für die das specifisch Moderne seines Empfindungslebens mehr sich verwischt, ihn wegen seines zeichnerischen Archaismus ebenso zu den Eklektikern rechnen werden wie wir heute Overbeck und Führich. Watts gegenüber kann das nicht geschehen. Seine Werke sind der Ausdruck eines von der Vergangenheit und den Augenblicksneigungen der Gegenwart gleich unabhängigen Künstlers. Seine Formensprache arbeitet mit keinen der Antike oder dem Quattro- und Cinquecento entlehnten Schönheitslinien, sie ist eine ganz eigene, die er selbst sich geschaffen. Keine Gelehrsamkeit, keine von der Renaissance überkommenen Attribute und Symbole hat er nöthig, um seinen Allegorien Körper zu geben. Eine neue typenbildende Kraft setzt bei ihm ein, und seine Gestalt des Todes — dies grosse, in Weiss gekleidete Weib mit dem hohlwangigen, fahlen Gesicht, den leblosen, eingesunkenen Augen — ist nicht minder überzeugend als der Genius mit der umgekehrten Fackel oder das burleske Knochengeripp des Mittelalters. Dazu kommt ein Zug der Tiefe und einfachen Grösse, der in unserer Zeit ganz einzig. Gerade der empfindlichere Nervenapparat, der uns im Gegensatz zu den Alten eigen, hat auch den Kunsterzeugnissen der Gegenwart gemeinhin einen Zug des Capriciösen, Verstörten, unruhig Ueberreizten gegeben, der sie zurückstehen lässt hinter denen der Alten.

Watts ist vielleicht der einzige, der diese Annäherung in jeder Hinsicht verträgt. Ein Mann, der fern vom Ausstellungsgeräusch voll sich ausleben konnte, der gesund und frisch noch als Greis wie ein Jüngling schafft, ist er auch in seiner Kunst immer einfach, abgeklärt, ernst, grandios, feierlich, von monumentaler Erhabenheit. Die Gegenwart könnte ihn — ohne dass Nachahmung vorläge — direct aus der Renaissance übernommen haben, so tief ist sein Sinn für Schönheit, so condensirt und unmittelbar seine gestaltende Kraft. Ich wüsste nicht, wer von den Jetztlebenden eine Scene wie die vom Tod und der Liebe so ruhig ohne rhetorische Geberden und alle Mittelchen theatralischer Inscenirung verkörpern würde. Alles hat Stil bei Watts, keinen äusserlich nachempfundenen, sondern einen eigenen, einen Stil, den ein bedeutender Mensch, ein Denker und

Dichter sich selbst zum Ausdruck seiner Gedanken formte. Das macht ihn zu einem Meister der zeitgenössischen Malerei und der Malerei aller Zeiten. Das wird ihn späteren Generationen vielleicht als den grössten unserer Tage erscheinen lassen. England hält ihn schon heute dafür. Ihm — neben Rossetti und Burne Jones — wird die höchste Bewunderung gezollt, er ist der »artistic artist of this day«, neben dem ein Tadema oder Leighton erst in zweiter und dritter Linie wie brave Handwerker genannt werden. Nur Whistler wird von Einigen ihm gleichgestellt, und so verschieden dieser wunderbare Magier der Tonwerthe inhaltlich von dem Gedankenillustrator Watts sein mag — von dem zarten Grisaillenstil des grossen George Frederick ist der Weg nicht weit zu den nebligen, in Dampf aufgelösten Harmonien Whistlers.



XLVIII.

Whistler und die Schotten.

ALS im Sommer 1888 der englische Saal der Münchener Internationalen Ausstellung eröffnet wurde, hing auf der Mitte der Hauptwand ein Porträt in ganzer Figur. Das Modell war eine grosse, sehr schlanke Frau; sie ging, sich vom Beschauer entfernend, in's Bild hinein, man sah sie im Profil, in dem Moment, wo sie den Kopf drehte und noch einen letzten Blick herauswarf, um dann zu verschwinden. Es war Lady Archibald Campbell, eine der schönsten Frauen Englands. Das Porträt gab sie lebend, in all ihrem Reiz, mit ihrer zarten Taille, ihrem blonden Haar, den aristokratischen Händen und tiefen Augen. Oder besser: es gab eine Essenz ihrer vornehmen, stolzen Schönheit, nur, was übrig bleibt von einer Gestalt, wenn der Künstler aus seinem Eindruck Alles eliminirt, was nicht im höchsten Grade exquisit und fein ist. Auf dem Gesicht des sylphenhaft dahingleitenden Wesens lag der Ausdruck einer leichten Verachtung — als hätte das schöne Weib Mitleid mit all den hässlichen Ausstellungsbesuchern, die sie betrachten würden, oder all den armen, schlecht gemalten Menschen, deren Porträts ringsum hingen. Das Ganze hob sich grau von einem schwarzen Hintergrund ab, nur sanft belebt durch zart graublaue und braungraue Töne, ein wenig Blond, ein wenig Rosa. Trotzdem war das Bild voll von Luft, von einer seltsam weichen, harmonischen Luft. Man fühlte das Modell leben, gehen, sich bewegen. Es war ein grosses Kunstwerk, das Werk eines Meisters, ein Werk *Whistlers.*

Das zweite der in München ausgestellten Bilder — eine Nocturne »Schwarz und Gold«, in der Alles dunkler Glanz war, von einzelnen goldenen Sternen unterbrochen — verstand ich damals nicht, aber lernte es verstehen, als bald darauf der Weg mich nach England führte. Ein Novembertag war's, ich stand auf dem Deck des Schiffes und beobachtete, wie der Abend über das Meer sank. Das ruhige, dunkle Wasser, über das der Dampfer in regelmässigen Stössen glitt,

verschmolz mit dem Blau des Himmels. Alle Linien schwanden. Ein Trauerschleier grauschwarzer Dämmerung umwogte das Auge. Da plötzlich rechts flammt zuckend das Licht eines Leuchtthurms, ein grosser, gelber Fleck, rund und flimmernd wie ein mächtiger Planet. Weiter hinten ein anderes, feineres, dann noch eines, andere und wieder andere, eine ganze Allee von Lichtern — jedes von grossem blauen Dunstkreis umgeben. Und ganz hinten das Lichtermeer der fernen Stadt. Es war, als schwebe ein Feengarten in der Luft mit leuchtenden goldenen Blumen, die lebten, sich bewegten, zuweilen ihre Kelche schlossen, verschwanden, um desto lebhafter aufzuflimmern. Die Sterne darüber glichen Glühwürmchen, die bald hell leuchteten, bald in der Nacht verschwammen. Und blickte man tiefer, so spiegelte sich im Wasser Alles noch einmal in tausend goldenen und silbernen Reflexen — eine Harmonie schwarz und gold — ein Whistler.



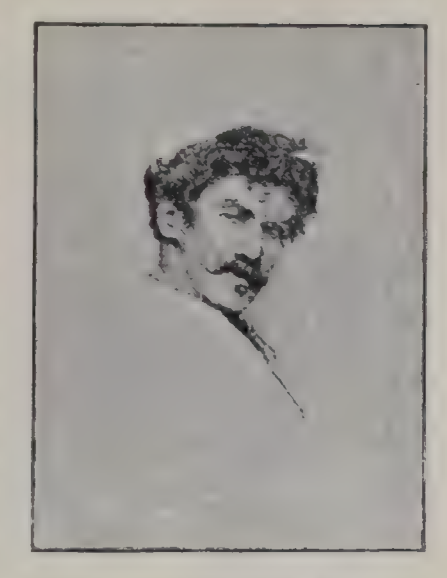
Whistler: Lady Archibald Campbell.

Der Meister dieser Werke, ein Künstler von Gottes Gnaden und wohl von Allen, die heute auf Englands Boden wandeln, die genialste, stolzeste Erscheinung, ist von Geburt Amerikaner. Seine Vorfahren lebten in Irland, bis im Beginne dieses Jahrhunderts Major John Whistler von da nach Amerika übersiedelte. Dessen Sohn war Major George Whistler, der später als Ingenieur nach Russland ging, wo er die Petersburg-Moskauer Eisenbahn baute und unter Kaiser Nikolaus eine einflussreiche Stelle einnahm. Er hatte sich in Amerika mit einer Dame aus Kentucky verheirathet, und als Sohn dieses Paares wurde James Mc Neill Whistler, der Maler, 1834 in Baltimore geboren. Er verlebte seine Kinderjahre in Russland, kehrte jedoch nach des Vaters Tode mit seiner Mutter nach Amerika zurück, wo

er seine Erziehung in der Kriegsschule von West Point erhielt. Auch er sollte Officier werden, fühlte sich aber in diesem Berufe nicht wohl und ging 1856 in das Atelier Gleyres nach Paris, wo er mit Degas, Bracquemond, Fantin-Latour, Ribot und Legros befreundet ward. In Paris veröffentlichte er 1858 seine erste, den Sammlern unter dem Titel »The little French Set« bekannte Serie von Radirungen und schickte 1859 einige Bilder auf den Salon, die zurückgewiesen wurden. Dasselbe Schicksal hatte 1863 sein erstes hervorragendes Werk, die »femme blanche«, die dann im Salon des Refusés ausgestellt wurde und gleichzeitig mit den ersten Bildern Manets in Künstlerkreisen ungemeines Aufsehen erregte. Die weisse Dame, stehend, hob sich ab von einem weissen Vorhang, der den ganzen Hintergrund des Bildes deckte. Das Ganze war, durch die Linien einer Figur auseinandergehalten, eine Combination weisser Töne, ein Arrangement in Weiss. Das war damals im Titel noch nicht gesagt. Aber bei den späteren, 1874 in London ausgestellten Bildern fügte er bei: Portrait de ma mère — Arrangement en noir et en gris. Portrait de Carlyle — Arrangement en noir et en gris. In beiden Werken waren Figuren und Hintergrund in einer aus schwarz und grau combinirten Tonscala gehalten.

Mit den Bildern war Whistler selbst nach London gekommen, das seitdem sein Wohnsitz blieb, soweit bei dem nervösen Mann, der bald in Paris, bald in Venedig oder Amerika auftaucht, überhaupt von einer Heimath zu sprechen ist. Er liess sich dort in Chelsea nieder, das er als Radirer künstlerisch entdeckte, und stellte in den nächsten Jahren theils in Burlington House oder in der Grosvenor Gallery, theils in einem eigenen Local Pall Mall Nr. 48 aus — mit Vorliebe kleine Bilder, die er als »Noten, Harmonien und Nocturnen«, als Arrangements in Gelb und Weiss, Arrangements in Fleischfarbe und Grau, Arrangements in Braun und Gold, Harmonien in Grau und Pfirsichfarbe, als Symphonien in Blau und Rosa oder als Variationen in Grau und Grün bezeichnete. Die Vignetten auf den Einladungskarten waren je nach der durchgehenden Note der Ausstellung gleichfalls gelb, grau, silbern etc. gedruckt, Fussböden und Wände des Saales gelb und weiss, grau und silbern decorirt, sogar die Diener in Gelb und Weiss, Grau und Silber gekleidet. Selbstverständlich zeigte das englische Publicum wenig Entgegenkommen, als es, gewohnt mit der Nase auf's Bild zu stossen und im Katalog eine Dichterstelle als Erklärung zu finden, sich Farbencombinationen

gegenüber sah, die aus der Ferne betrachtet sein wollten und gar keinen Inhalt hatten. Ruskin, der Herold der Praerafaeliten, veröffentlichte ein ausführlich begründetes Verdammungsurtheil; Whistler antwortete und verklagte ihn. Durch diese Broschüren, zahlreiche Processe und noch mehr durch die paradoxen Vorträge, die er zuweilen — nicht five o' clock, sondern ten o' clock — in seinem Atelier der vornehmen Gesellschaft zu halten pflegt, wurde er bald eine Berühmtheit in London. Die Anekdoten, die über ihn cursiren, sind Legion. Man spricht über seine Vie de Parade ebenso wie über die grossen Rennen. Kennt ihn, wo er sich zeigt, wie den Prinzen von Wales, wie Gladstone oder Irving.



James Mc Neill Whistler.

Um den Künstler Whistler kennen zu lernen, muss man sein Heim besuchen, jene stille Gartenwohnung in Chelsea, die ein gedämpftes, grünlich bleiches Licht durchfluthet und wo Radirungen in einfach profilirten Rahmen an den Wänden hängen. Der Whistler, der hier haust, ist ein anderer, als den die Welt kennt — nicht der Mann mit den wegwerfenden Allüren, dem sarkastischen Gesicht, der koketten, weissen Stirnlocke und dem hohen Stock, der ihn wie ein klirrender Cavalleriesäbel begleitet, wenn er am Eröffnungstag einer Ausstellung seinen Rundgang macht. Whistler erscheint in diesem weltentrückten Hause wie ein Einsiedler, als der König eines fernen, nur von seinen Gedanken bevölkerten Reiches, wo er herrscht inmitten mysteriöser Landschaften und ernster, stiller Menschen, die seinem Herzen und seinem Geiste nahe waren und die sein Pinsel zu neuem Leben erweckte. Sinnende Frauenaugen blicken dich an, blonde Haare, schwarzgraue Pelze, bleiche, welkende Blumen und graue Filzhüte mit schwarzer Feder lösen von verstaubten, achtlos bei Seite gestellten Leinwandflächen sich los, bald feste Form annehmend, bald wieder verschwimmend, ungreifbar, undeutlich wie durch grauseidenen Schleier gesehen. Die Luft, die sie umfliesst, ist zugleich dunkel und hell: die Atmosphäre dieses schweigsamen Zimmers, in dem der Maler seine Modelle sieht, ein abgetöntes,



Whistler: Femme blanche.

umschleiertes Tageslicht, gleichsam ein altes Licht, das harmonisch geworden wie ein gebleichter Gobelin.

Whistlers Kunst ist die raffinirteste Quintessenz des Feinsten, was die letzten Jahrzehnte dem künstlerischen Gourmé zu bieten hatten. In London, wo er seine Jugendjahre verlebte, umschwebten ihn die Frauengestalten Rossettis und schauten ihn an mit ihrem sinnenden, in's Trans gerichteten Blick. Die Pariser Impressionisten gaben ihm die Weichheit und Flüssigkeit der Modellirung und das Gefühl für das Atmosphärische; die Japaner die helle Harmonie ihres Tons, den Geschmack am phantastisch Decorativen und die überraschenden, hier und da ganz willkürlich angebrachten Details; Diego Velazquez die grosse Linie, die schwarzgrauen Hintergründe und die vornehmen schwarz-silbergrauen Tonwerthe der Costüme. Aus der originellen, bizarren Vereinigung all dieser Elemente bildete er seinen exquisiten, ganz persönlichen Stil, der die Errungenschaften des Impressionismus mit der gobelinhaften Tonschöne der alten Meister vereint. Die kreidige Tagesbeleuchtung Manets, selbst der blendende Glanz der Leuchter und die pikanten, prickelnden Feuereffekte, mit denen Besnard arbeitet, würden ihn abstossen. Sein Auge ist zu zart, an milde, eintönige Farben gewöhnt. Es badet nur in den weichgrauen, träumerischen Tönen, die sein Atelier wie mit mysteriösen atmosphärischen Harmonien durchklingen. Alles Grelle wird abgedämpft. Alles zerfliesst in dämmerigen Schatten, alles Weiss geht über in Grau und Schwarz. Die Dämmerungserscheinungen nehmen Körper an, die nebligen Formen verdichten sich, und es entstehen jene Werke, die nur ein Resumé, das Poetische der Natur festhalten.

Whistler hat sich über diese Kunstanschauung in seinen Broschüren selbst geistreich ausgesprochen. Das Gegentheil von Kunst bedeutet ihm jede Art der Malerei, die sich »durch stofflichen Inhalt in den Dienst des Philisteriums stellt«. Nur der ist »Maler«, der aus dem Zusammenklang farbiger Massen die Anregungen für seine Harmonien schöpft. Deshalb ist er ein entschiedener Gegner der Richtung, die Ruskin Realismus nannte. Die rücksichtslose Wiedergabe des Modells, so wie es ist, ohne Auswahl, ohne Verschönerungsversuche, in der Meinung, die Natur biete stets das Schöne, ist ein Gegenstand seines feinen Spottes. »Die Natur birgt wohl in Farbe und Form den Inhalt aller möglichen Bilder, wie der Schlüssel der Noten alle Musik. Aber des Künstlers Beruf



Whistler: Miss Alexander.

ist, diesen Inhalt mit Verstand aufzulesen, zu wählen, zu verbinden, damit er das Schöne schaffe — wie der Musiker die Noten vereint und Accorde bildet, aus dem Missklang ruhmreiche Harmonien zu Tage fördert. Die scharfumrissene Deutlichkeit der praerafaelitischen Landschaft wird als Beispiel für das Unkünstlerische prosaischer Naturabschilderung genannt. »Wenn der Abendduft die Ufer mild umschliesst, die kleinen Häuschen sich in weichem Nebel baden, wie Glockenthürme die niedern Schornsteine, die Speicher wie Paläste in die Nacht starren, die ganze Stadt sich mit dem Himmel eint und Geisterland sich vor dem Auge aufthut — da versteht der Philister nicht mehr, weil er aufhört, genau zu sehen. Doch dem Künstler



Whistler: Carlyle.

weiht, nun in Tönen redend, die Schöpfung ihr schönstes Lied, ihm, ihrem Sohn und Meister, ihrem Sohn, weil sie ihn liebt, ihrem Meister, weil er sie kennt. Für ihn sind ihre Geheimnisse entwirrt, für ihn ist ihre Unterweisung eine klare. Nicht durch's Vergrösserungsglas sieht er ihre Blumen, um botanische Beobachtungen daran zu machen, sondern mit dem Blicke des Aestheten, der aus der feinen Auswahl glänzender Farben und leuchtender Töne die Anregung künftiger Harmonien schöpft.«

Alles, was Whistler schuf, seine Porträts wie seine Landschaften, sind Emanationen dieses aristokratischen Kunstgefühls. Millais unterscheidet sich von Bonnat, Bonnat von Wauters und Wauters von Lenbach — aber gemeinsam ist ihnen Allen, dass sie in ihren Bildnissen Menschen in ihrer ganzen massiven Körperschwere hinstellen. Sie setzen ihre Modelle dicht vor sich, und ihr unerbittlicher Blick sieht über keine Runzel, kein Härchen weg. Auch Whistlers Menschen sind von überzeugendem Leben — die Zeichnung und Modellirung ist richtig, unendlich weich und delicat. Aber nie erwecken sie das Gefühl des beängstigenden Doppelgängers. Sie wirken wie traumhaft vor die Phantasie tretende Erscheinungen. Millais kennt keine Auswahl, er copirt sein Modell; die ganze Kunst Japans ist Wahl, und



Whistler: Dame in Weiss.

sie lehrte Whistler zu wählen. Seine Zeichnung haftet nie am Nebensächlichen, Anekdotischen der Form; was ihn fesselt, sind die entscheidenden Linien, die eine Bewegung charakterisiren, ihr Rhythmus geben. Auch das pikante Froufrou der modernen Toiletten, dem Besnard und Sargent ihre Erfolge danken, ist nicht seine Sache. Das Costüm, obwohl der Gegenwart angehörig, ist vereinfacht, in den grossen Stil übersetzt, so wie Verrocchio vereinfachte, als er die Ritterrüstung Colleonis schuf. Wie das knitterige, kokette Fal tenwerk, vermeidet er jede ausgesprochene Farbe. Auf dem weichen Schwarz des Kleides das räthselhafte Roth einer Rose, der weisse Farbenfleck eines Bildes an der Wand, ergeben die einzigen, helleren coloristischen Reize. Whistler steht unter den Porträtisten der Gegenwart ähnlich wie Millet unter den Bauernmalern. Alles hat Stil bei ihm, Alles ist einfach, ernst, grandios. Selbst das gedämpfte Licht, das die Gestalten wie ein Schleier umfliesst, dient in erster Linie dem stilisirenden Zweck: alles Indifferente auszuscheiden, nur die Hauptvaleurs, die grossen Linien, die »lebenden Punkte« in's Bild zu bekommen. So entsteht in seinen Werken die im höchsten Sinn decorative und zugleich geheimnissvolle Wirkung. Alles Kleinlichen, Materiellen entkleidet, wirken die Gestalten wie Phantome. Sie haben ihren Schatten verloren; selbst Schatten, leben sie in einem feinen aschgrauen Milieu, fast immateriell, vom Körperlichen losgelöst, zwischen Himmel und Erde schwebend, wie ein Hauch, der sich verdichtet hat und ebenso bald wieder zerfliessen kann. So wie von spiritistischen Sitzungen erzählt wird: man sieht Luftstreifen, die sich verdichten, der Spirit

materialisirt sich, nimmt körperliche Gestalt an, steht vor uns, unendlich ruhig, ein sinnendes Wesen, in nachdenklicher oder ernst selbstbewusster Haltung, ganz wie ein Mensch und doch alles Substantiellen entkleidet.

Das Bildniss der kleinen Miss Alexander war eines seiner ersten und bezeichnendsten Werke. Das blonde Mädchen, als spanische Infantin gekleidet, geht dem Beschauer entgegen, einen grossen Hut in der Hand. Das Costüm durchläuft die ganze Tonskala des Velazquez'schen Grau, und einige Details der Toilette dienen nur dazu, diese Nüancen auseinanderzuhalten oder schärfer zu accentuiren: das schwarze Schuhband, die schwarze Hutfeder, die schwarze Schärpe des Kleides. Das blonde, leicht herabfallende Haar ist ebenfalls von schwarzem Band à la Velazquez durchzogen. Japanisch ist der Strauss von Gänseblümchen in der Ecke, japanisch die Tapete und das weisse, goldgestickte Kopftuch, das, am Boden liegend, von der grauen Wand sich abhebt.

Seine Mutter sitzt im Profil, in schwarzem Kleide da, unbeweglich und träumerisch, in jener Gelassenheit alter Leute, die so ruhig scheint und einen solchen Strom von Erinnerungen umschliesst. Das Gesicht ist bleich, keine Bewegung, kein lautes Wort stört die Subtilität der Gedanken. Wenige grauschwarze Silbertöne erzielen einen räthselhaften, fast mystischen Effekt. Zugleich ist in den Linien eine Einfachheit, eine Harmonie, eine Grösse, wie sie nur die grössten Künstler gehabt haben.

Den Historiker Carlyle (1873) hat er ebenfalls im Profil vor einer grauen Mauer gemalt und in den Farbenwerthen Alles so disponirt, dass man glaubt, einen in Moll gespielten Trauermarsch zu hören. Der Stuhl, auf dem er sitzt, ist schwarz; schwarz der Hut, den er auf dem Knie hält, der weite faltige Rock, der Handschuh, den seine Hand bedeckt. In der ganzen Linie liegt etwas Müdes; wie eingegraben in die dicken Kleider ist der Körper; die gekreuzten Beine verschwinden unter der Last eines daraufgelegten Ueberziehers. Der leichenhaft bleiche Kopf neigt sich matt auf die linke Schulter. Der ungepflegte Bart, die langen Haare sind grau, die Augen halb geschlossen, halb wachend, die Züge ernst resignirt, von einem Hauch bitterer Wehmuth umspielt. Dazu stimmt die Luft, die die grosse hagere Figur umhüllt: nicht jenes gelbliche Grün wie auf dem Bild der Miss Alexander; der Tag ist schwarz, düster wie die Nebel, die der Themse entsteigen; ein Londoner Wintertag, jene



Whistler: Porträt seiner Mutter.

Stunde der herniedersinkenden Dämmerung, wenn das Leben stirbt und die Nacht ihre schattigen Fittige über die Erde senkt. An der Wand hängt ein Kupferstich in schwarz profilirtem Rahmen, gleich einer schwarz umränderten Todesanzeige.

Das Porträt Théodore Durets war ein Arrangement schwarz und roth. Der bekannte Critique d'avantgarde steht correct und fein in Balltoilette da, einen rosarothen Domino mit schwarzen Spitzen auf dem Arm, einen feuerrothen Fächer in der weissbehandschuhten Hand. Der Violinist Pablo Sarasate (1885) taucht, die Violine an der Schulter, den Bogen in der Hand, aus nebligem, schwarzgrauen Dunkel. Er ist in Frack, das heisst ganz in Schwarz, abgesehen von Hemd und Cravatte, und die ausdrucksvollen Hände bekommen in der dunkeln Atmosphäre ein nervöses, geisterhaftes Leben. Seine Gestalt scheint überzuschwimmen in eine andere Welt oder herzukommen aus einem



Whistler: Sarasate.

fernen Jenseits. Die gemeine Deutlichkeit der Dinge ist völlig aus diesen Bildnissen verbannt.

Auch in Whistlers Landschaften wird das Auge kaum mehr auf die Formen gelenkt. Man möchte sagen, dass er die Wesen und die Dinge von dem undurchsichtigen Kleid, in das ihre Seele eingeschlossen ist, befreit und durch die Intuition des Genies bis zur reinen Essenz vordringt, bis zu dem, das allein werth ist, bewahrt zu werden. Wie er die Menschen, die er porträtirt, als Farbengruppen, nicht als Linienzusammenstellungen auffasst und nicht an das indifferente, zeichnerische Detail sich kehrt, sondern die Tonwirkung malt, die sie in ihm erwecken, so bildet auch in seinen Landschaften das Körperliche in der Natur nur die Unterlage für die mit erstaunlicher Feinheit empfundene Stimmung.

Die Impression, die der Künstler fixiren will, ist etwa die des Mondscheins in klarer Nacht. Er nimmt als Gegenstand ein Flussufer, weil er ein Motiv als Farbenträger braucht, aber das Motiv an sich hat keinerlei Bedeutung, deshalb unterscheidet man kaum die Linien. Was ihn anzieht, ist nur die Farbencombination: in Schwarz und Gold — in Blau und Gold, in Silber und Blau — die nichts will, als einen allgemeinen Eindruck der Transparenz und Poesie der Natur zu geben. Nur indem sie solche malerische Ideen im reinsten Sinne des Wortes hinstellt, ist nach Whistlers Lehre die Malerei eine ebenso freie Kunst wie die Musik. Er kann das Ende dieser Kunst, ihren raffinirtesten Höhepunkt dann sich denken, wenn ein Publikum gar nicht mehr Gegenstände verlangt, sondern nur an Tönen, an zusammenklingenden Farbenverbindungen sich sättigt. Keine Figuren, keine Landschaften mehr, nur Klänge, so wie in der Wagner'schen Musik der harmonische Ton, getrennt von jeder melodischen Zeich-

nung, ein selbständiges organisches Leben führt. Deshalb entlehnt er auch die Titel seiner Bilder der Musik und bezeichnet sie wie der Musiker als Op. 1 etc. Stellt das »Motiv« eines Bildes die Mischung zweier oder mehrerer dominirender Farben in ein Melodiensystem dar, so nennt er es »Harmonie« oder »Arrangement« in den Tönen, die den wichtigsten Theil der Tonleiter bilden. Gibt eine einzige Farbe den Grundaccord an, so heisst es: Note in Orange, kleine graue Note, Note in Blau und Opal. Die »Note« ist gleichsam der Schlüssel, mit dem die andern Töne gestimmt sind.



Whistler: Lady Meux.

Die mystischen Schleier der Nacht, die alle Conturen auflösen und allein Töne erkennen lassen, spielen selbstverständlich unter diesen Symphonien eine besondere Rolle. Niemand hat mit frommerem Schauder in die endlose Dunkelheit geblickt, Niemand mit gewaltigerer Empfindung die stummen Sterne betrachtet, die ewig am bleichen Firmament dahinrollen und unsere kleine Welt umgeben. Er malt die unendliche Ausdehnung des Meeres, Schiffe, die sich hilflos darauf schaukeln, den Rhythmus der langen Wogen, und das weiche blaue Licht, das wie ein Hauch aus dem Jenseits das sonore Schweigen der Welt durchtönt. Er besingt die blaue durchsichtige Dämmerung, die unmittelbar nach Sonnenuntergang und vor Sonnenaufgang



Whistler: Harmonie in Weiss.

über der Erde lagert, die flimmernden Lichter schlafender Städte und die Unermesslichkeit düstern Nebels, in dem für einen Augenblick menschliche Erscheinungen auftauchen. Doch auch künstliche Lichteffekte, besonders Feuerwerkserscheinungen, haben ihn viel beschäftigt: Raketen, die in langen, langen Streifen aufsteigen und hoch oben zu kleinen Schlangen werden, die sich in den Himmel bohren und mit einem Knall vergehen — oder Leuchtkörper, die wie grosse, matte Kugeln in der Luft erzittern und in einem Kranz tausendfarbiger Sterne langsam herabsinken, weich und rund wie ein Goldregen. Alle Landschaften Whistlers sind solche Harmonien und Symphonien: in Grün, in Roth, in Grau, in Blau und Silber, in Blau und Gold, in Silber und Violett, in Violett und Rosa, in Rosa und Schwarz, in Malvenfarbe und Silber oder in Schwarz und Gold. Er sah sie überall, wo sein rastloses Leben ihn hinführte, in Holland, Dieppe, Jersey, Havre, Honfleur, Liverpool, London, der Vorstadt Chelsea, Paris und Venedig, ganz besonders in Venedig, der gespenstischen Stadt, dem Venedig des Traumes, wo seine harmonische Kunst mit Vorliebe ihr Heim aufschlug und sein Pinsel, seine Radirnadel alle Strassen, Canäle und Barken kennt.

Die Radirung gestattet, wie Rembrandt zeigte, noch weit mehr als die Malerei, eine Welt von Stimmung, von Poesie und Licht zu erträumen. Kein Zufall daher, dass Whistler, der grosse Symphoniker der Töne, auch sie zu seinem Ausdrucksmittel erkor und ein Meister der Aetzkunst ward, mit dem sich kein Zweiter der Gegenwart misst. Seine ersten Blätter — Ansichten von der Themse und Venedig — gehen bis 1850 zurück, und schon damals bediente er sich ohne Unterschied aller technischen Mittel, die geeignet waren, seinen Visionen Gestalt zu geben. Heute umfasst sein radirtes Werk nach dem von Wedmore veröffentlichten Katalog 214 Platten und vier grössere Serien: the little french set 1858, the Thames set 1871, Venice 1880 und Venice, Second Series 1887 — Blätter, die, abgesehen etwa von den Meisterwerken Seymour Hadens, das Feinste und Originellste dar-

stellen, was die moderne Radirung schuf. Namentlich die letzten Ansichten aus Venedig übertreffen an Geschmeidigkeit und intimem Naturgefühl vielleicht alle seine andern Arbeiten. Seit Rembrandt hat kein Künstler versucht, mit anscheinend so wenig



Whistler: Nocturne.

Arbeit und so wenig Mitteln so viel zu geben. Auch hier hält er nur das Charakteristische, Ausdrucksvolle fest, was für ihn das Subtile, Flüchtige, Zarte, nächtlich Verschleierte bedeutet. Wie die japanischen Landschaften sind die Whistlers Stätten des Traumes, Landschaften des Geistes, hervorgerufen mit geschlossenen Augen, von allem Körperlichen, Brutalen befreit, hingehaucht auf das Bild, von Mysterien umflossen. Wie die Japaner, doch mit geistreichen Raffinements, an die selbst die Grössten nicht dachten, weiss dieser wunderbare Harmonist zu vereinfachen und zu vergeistigen, indem er von den Formen die Essenz, von den Farben nur das Flüchtige, Subtile, Musikalische bewahrt.

Sehr interessante Resultate erzielte Whistler auch, als er diese Principien auf die decorative Malerei übertrug. Verschiedene Häuser in London, u. a. die little Gallery New Bond Street 133, hat er im Sinne solcher Farbenarrangements decorirt. In Paris ist das Musikzimmer seines Freundes Sarasate eine seiner jüngsten Schöpfungen: ein Arrangement von Weiss und Nelkengelb, das auf das ganze Meublement sich erstreckt. Im Hause des Mr. Leyland in London, dem berühmten Patrizierheim, in dem die schönsten Werke der Praerafaeliten und ihrer Vorgänger aus dem 15. Jahrhundert vereinigt waren, schuf er den »Pfauensaal«: an den Schmalseiten sind das eine Mal blau auf Goldgrund, das andere Mal goldig auf blauem Grund zwei grosse Pfauen dargestellt, die zum Kampf bereit ihren Schweif ausbreiten; die Decoration der Längsseiten bildet ebenfalls eine Harmonie in Blau und Gold, deren Motiv die blauen Schwanzfedern und goldig schillernden Halsfedern der Pfauen ergeben. Ohne jeden gegenständlichen Inhalt ist eine reizvoll musikalische, wollüstig malerische Wirkung erreicht.



Whistler: Feuerwerk.

Whistler steht innerhalb der modernen Kunst als der Maler par excellence. Während auf der einen Seite — mit den Praerafeliten — der Neuidealismus emporstieg zu den höchsten Höhen der Intelligenz, gelangte er hier zu einer Malerei, die womöglich auf alle Formen verzichten, nur als musikalischer Farbenklang noch wirken möchte.

Seine Kunst bezeichnet gleichsam den endgültigen Abschluss der von den Fontainebleauern ausgegangenen Bestrebungen. Die alten Schulen sahen die Linien der Gegenstände und umkleideten sie farbig. Die neuen seit Constable malten, auf die Vollständigkeit des abstracten Umrisses verzichtend, nur die weichen Dämmerungen und zarten farbigen Andeutungen, die das Auge wirklich bemerkt. Corot ging noch weiter. Mit ihm begann die rein dichterische, die Natur frei umschreibende Auffassung der Beleuchtungswerthe. Bei Whistler ist diese symphonische Ausgestaltung des Valeurs beabsichtigtes, klar gewolltes Künstlerthum geworden. Das Körperliche in der Natur ist ihm nur Unterlage für die selbständige Verarbeitung ganz subjectiv empfundener coloristischer Werthe. Seine Bilder sind losgelöst von aller zeichnerischen Auffassung, sind rein malerisch geworden. Dadurch erweist er sich als stolzestes Product der realistischen Schule, als Antipode der Alten, denen er sonst in seinem Streben nach Tonschönheit ähnelt: erst nachdem der Impressionismus mit der zeichnerischen Auffassung der Gegenstände und dem Goldton der alten Meister gebrochen und in der umhüllenden Atmosphäre den Träger neuer Harmonien entdeckt, konnte die von den Impressionisten angestrebte unmittelbare Wahrheit in Farbe und Ausdruck sich wieder zu stilistischer Verfeinerung, zu einer subjectiven Farbenanschauung abklären, die in Schönheit und Tiefe des Tones gipfelt.



Whistler: Marine.

Whistler hatte in seinen Bestrebungen lange einen seltsamen Genossen in dem Marseillaiser Farbenhexenmeister *Monticelli.* Der Unterschied zwischen beiden liegt darin, dass Whistler sich in einer zarten, getönten, die Harmonie in der Uebereinstimmung complementärer Farben suchenden Scala bewegt, Monticelli nur mit reinen scharfen Farben arbeitete, die, in Widerstreit zu einander stehend, sich gegenseitig zu höherer Wirkung steigern. Im hauptsächlichsten Punkt — dass im Reiche des Pinsels nur Probleme der Farbenharmonie zu herrschen hätten, während das sogenannte literarische Element ganz zu beseitigen sei — aber waren Beide einig.

Sainte-Beuve hegte lange die Idee, den Uebersehenen und Missverstandenen einen Tempel zu errichten, »aux artistes qui n'ont pas brillé, aux amants qui n'ont pas aimé, à cette élite infinie que ne visitèrent jamais l'occasion, le bonheur ou la gloire.« Adolphe Monticelli hätte unter ihnen einen der ersten Plätze zu erhalten. Am 14. Oktober 1824 in Marseille geboren, wohin seine Familie aus Italien übersiedelte, hatte er auf der dortigen Kunstschule seine Ausbildung erhalten und war Mitte der vierziger Jahre nach Paris ge-



Adolphe Monticelli.

kommen. Dort wurde ihm die Freundschaft mit Diaz förderlich, der ihn rasch in Verbindung mit Liebhabern und Kunsthändlern brachte. Er brauchte nicht um sein Dasein zu kämpfen, arbeitete leicht und verkaufte viel. In dem koketten Atelier, das er sich erbaut hatte, liebte er den alten Venezianer zu spielen, sich in prächtige Sammetcostüme zu kleiden und mit einem grossen grauen Rubenshut zu drapiren. Gegen das Ende des Kaiserreiches war er auf dem Wege zum Ruhm. Seine Malerei war in England und Amerika geschätzt. Napoleon III. kaufte von ihm. Daubigny, Troyon, selbst Delacroix äusserten ihr Erstaunen über die saftige Pracht seiner Farben. Grosse Dinge wurden in Malerkreisen von ihm erwartet. Da kamen die Ereignisse von 1870. Um den Aufregungen der Belagerung zu entgehen, reiste Monticelli nach seiner Vaterstadt, und, einmal angekommen, blieb er bis zu seinem Tode 1886 dort wohnen, ohne dass ein Wort seiner Freunde ihn zur Rückkehr nach Paris bewog. Er hatte keinen Ehrgeiz, kümmerte sich nicht um Kritik und Ausstellungen, der Begriff Ruhm war nicht mehr für ihn vorhanden. Alle Abende sah man ihn würdig die Stadt durchschreiten, in jeder Hand eine kleine mit Farben bedeckte Holztafel, die er zu mässigstem Preis an einen Kunsthändler verkaufte. Seine ganze Wohnung bestand aus einem Zimmer mit einem Bett, einer Staffelei und zwei Stühlen. Werth legte er nur auf den grossen rothseidenen Vorhang über dem Fenster, der die Aufgabe hatte, das ganze Zimmer in Purpurroth zu baden — die Farbe, die der alte Maler besonders liebte. Sein Gespräch war bizarr, voll von Worten, die er zu persönlichem Gebrauch gebildet, und seine Nachbarn pflegten wegen dieses seltsamen, oft ganz un-

verständlichen Idioms ihn für hochgradig verrückt zu halten. Eine seiner fixen Ideen war, er hätte schon einmal in Venedig zur Zeit Tizians gelebt. Wurde zufällig in Gesellschaft der Name Delacroix genannt, so nahm er stets mit feierlichem Gesichte den Hut ab. Alle Musik machte ihn ganz närrisch vor Freude, besonders die der Zigeuner, und wenn er einem solchen Concerte beigewohnt, lief er immer sofort nach Hause, entzündete alle Kerzen und malte, so lange er den Pinsel halten konnte. Aeusserlich soll er ein schöner alter Mann gewesen sein, mit breitem, wuchtigem Gang, majestätischem, ernsten Gesicht, dickem, weissen Haar und langem Bart, der ihm tief auf die Brust fiel.



Monticelli: Matinée de Printemps.

Monticellis Bilder sind gemalte Zigeunermusik. Er hatte in seiner ersten Zeit viel stricten Beobachtungsgeist. Es gibt Landschaftsstudien, in denen er die einfachsten Natureindrücke genau reproducirte. Er malte das Land im Werktagskleid: einsame Bauernhöfe, wo die Hühner picken oder Esel philosophisch vor der Krippe träumen. Aber solche Studien nach der Natur und ein paar Porträts bilden eine seltene Ausnahme in seinem Werke. Sein Hauptzug ist eine feenhaft üppige Farbenphantasie, eine Palette von decorativstem Effect. Die einfachste Sensation verwandelte sich in seinem Kopf in ein glänzendes Schauspiel. Eine Landschaft, ein Büschel Sonnenstrahlen,



Monticelli: Italienisches Fest.

ein Reflex, ein Stück buntes Tuch, war wie Haschisch für ihn, dem eine ganze Rakete von Farbenvisionen folgte. Oft soll er auf dem Spaziergang ganz ausser sich gerathen sein über eine Blume oder einen Baumstamm, auf denen die Sonne spielte. Anfangs stand er noch im Banne seiner Zeit. Der braune Asphaltton, in den er alles abstimmt, verräth seine Zugehörigkeit zur romantischen Schule. Doch später, als er Paris verlassen, wird die Farbe frisch, saftig und rein. Die Zeichnung ist auf summarische Andeutungen beschränkt. Die Figuren haben ihre Linien verloren, wirken nur noch als Masse. Ihre Rolle ist lediglich, die rauschenden Farben auseinanderzuhalten und durch ihre Gruppierung flimmernde Tonbouquete zu ergeben. Gerade in solchen Compositionen, die dem Verstand wie ein halbes Chaos erscheinen, hat er die erstaunlichste Magie seiner Farbe entfaltet, mit Pflanzen, Wolken, Costümen und Menschen die wunderbarsten Feenarchitekturen erbaut.

Auf einem phantastischen Theater, aus dem ein weitleuchtender Schein blendend hervorstrahlt, bewegen sich etwa kleine Figürchen in grünen, blauen, rothen und gelben Gewändern. Junge Pagen schwingen bunte Fahnen, oder schleppen mächtige Kränze herbei. Musiker halten ihre Instrumente. Bunte, prunkende Lampen, mit Vögeln und Ornamenten bemalt, verbreiten ein röthliches Licht. Vorn auf dem Mosaikfussboden liegen buntstreifige Teppiche, und

auf Moosbänken sitzen Damen in purpurrothen Seidengewändern, die lächelnd dem Schauspiel lauschen. — Oder in dunkler Waldlichtung ist ein Triumphbogen errichtet. Rosen, Lilien und Nelken umwuchern die schwarzen Sockel. Jünglinge aus Erz halten brennende Fackeln in der gehobenen Faust. Links naht, von schwarzen Rossen gezogen, ein prunkvoller Wagen. Eine stolze Frauengestalt sitzt darin, deren kirschrother Mantel sich hoch in der Luft bauscht. Reiter in puffigen Sammetkleidern sprengen stolz hinterher. — Oder am Fusse eines festlich geschmückten Berges zündet man grosse Feuer an. Die Flammen schwingen sich wild durch den Nebel. Gelbe und violette Wolken durcheilen rastlos das Firmament. Ganz hinten auf einem schwarzen Riesenkegel wird eine rosalichte Burg mit Zinnen und Thurmspitzen sichtbar, und vorn haben sich — die einen nackt, andere in ziegelrothe Seidengewänder gehüllt — Mädchen geschaart, die in buntem Farbengemenge Spiele aufführen, oder mit offenem Mund bewegungslos in die lodernden Flammen starren. — Oder über einen See fährt eine prunkende Barke. Grosse Schwäne plätschern in der Nähe, deren weisse Fittigpracht im Sonnenlicht glänzt. Auf der andern Seite führt eine weisse, von dunkelblauen Wellen umspülte Marmortreppe auf einen blitzblanken Steinboden, wo Cavaliere und Damen plaudernd sich bewegen, von Pagen in silbergestickter, schwarzer Kleidung bedient. — Oder der Himmel ist trüb. Ein bläuliches Dämmerlicht giesst sich wie Mondenschimmer über die Flur. Glühwürmer, Schmetterlinge und seltsame Vögel mit glitzernd goldigem Gefieder schweben geheimnissvoll durch die Nacht. Vorn auf der smaragdgrünen Wiese schreiten Mädchen in lustigem Reigen dahin. Schlingpflanzen haben sie um Hals und Brust gewunden, Knospenkränze in den blonden Krauskopf gedrückt, lange Palmenwedel schwingen sie vor sich her.

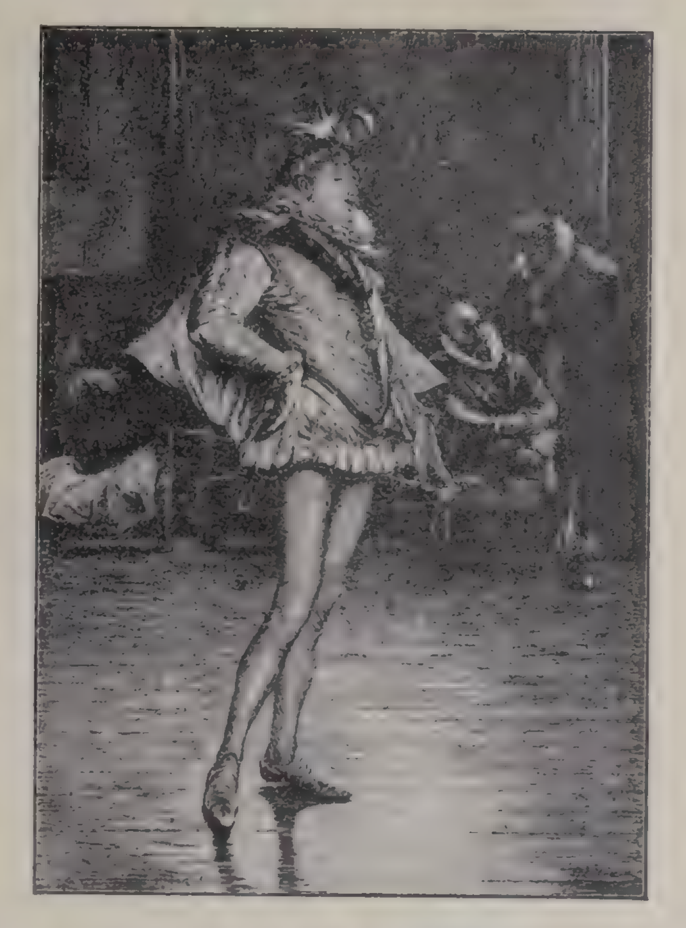
Als ein »artiste incomplet« erscheint Monticelli in allen diesen Arbeiten. Die Mehrzahl der Figuren, die seine Scenen bevölkern, sind plump gezeichnet. Sie stehen kaum richtig auf den Füssen und bewegen sich automatisch wie linkische Marionetten. Aber die suggestive Kraft seiner Malerei ist sehr gross. Ueberall tönen schwellende Farbenakkorde, die schon auf die Seele wirken, bevor man den Gegenstand des Bildes erkannt hat. In dem Festapparat Veroneses und den reichen Gewändern Tizians wühlt er mit der Sorglosigkeit des Kindes herum. Das ganze Weltall taucht er in tiefe Gluth. Ohne alle geographischen oder archäologischen Hilfsmittel, allein durch die



Pettie: Eduard VI. unterzeichnet ein Todesurtheil.

Suggestion der Farbe, weiss er eine Landschaft, ein Jahrhundert, eine Civilisation zu beschwören: den Orient oder das Italien Petrarcas, die Liebeshöfe der Provence und die Fêtes galantes des 18. Jahrhunderts. Er hat ein wunderbares Gefühl für die geheimen Fäden, die gewisse Farben mit gewissen Empfindungen verknüpfen. Tiefblaue Gewänder und smaragdgrüne Seen, rosenfarbige Himmel und purpurne Berge bindet er zu farbensprühenden Bouquets zusammen. Alles war für ihn ein bunter Farbenrausch. Er wirkt unter seinen grauen Zeitgenossen wie ein hübscher Farbenfleck, wie ein glänzendes Monstrum, wie eine Palette, auf der die lautesten Farben toll durcheinanderklingen. Eine neue Schönheit lag in seinen Werken beschlossen. Keiner vor ihm hatte den Absolutismus der Farbe so kühn verkündet.

Zu Lebzeiten übte Monticelli keinen Einfluss, den Kritikern waren seine Bilder zu grotesk, den Amateuren zu unvollendet. Erst vor Kurzem trat zu Tage, dass seine Bestrebungen doch nicht ohne Nachwirkung blieben, nein, dass eine ganze Reihe überraschend kräftiger Individualitäten von den gleichen Schaffensprincipien ausgeht, obendrein mit so urwüchsiger Kühnheit und Kraft, dass Monticellis Werke mit den ihren verglichen, fast wie zahme Experimente erscheinen. Man mische Whistlers Raffinement mit Monticellis Farbengluth und spleenigem Japonismus, und das Ergebniss sind die Boys of Glasgow.



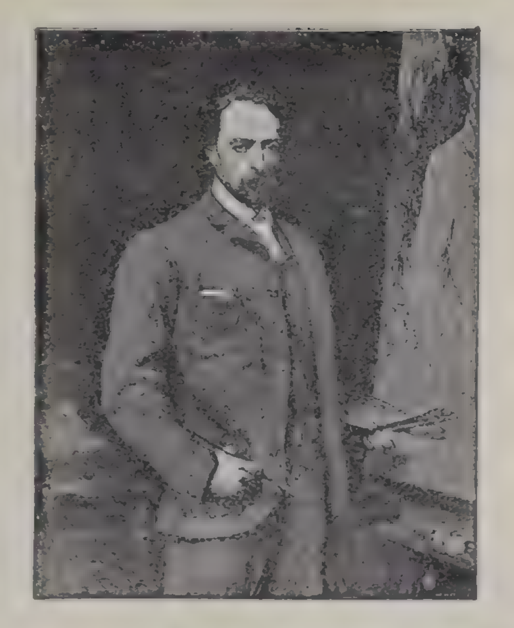
Pettie: Dost Know this Water-fly?

Schottland hatte schon seit dem Jahre 1729, dem Gründungsjahr der Edinburger St. Lucasgilde, eine selbständige Provinz innerhalb der britischen Malerei gebildet, und nur die Abgelegenheit des Landes trägt die Schuld, dass die Künstler, die während der darauf folgenden Jahre jenseits des Piktenwaldes schufen, nicht zu derselben europäischen Berühmtheit wie ihre englischen Genossen gelangten. Gleich *Allan Ramsay*, einer der Gründer jener Gilde, war ein hervorragender Porträtmaler, der von Rembrandt viel gelernt hatte und in dem blühenden Ton seiner Bildnisse dicht an Reynolds streift. Sein Nachfolger *David Allan* begann zwar in Rom mit einem Bild »Die Erfindung des Zeichnens«, das in der Edinburgher Nationalgalerie wie ein stilisirter Rotari wirkt, befreite sich aber, in die Heimath zurückgekehrt, vom classicistischen Schema. Er illustrirte Ramsays »Gentle Shepherd«, vertiefte sich in die heimischen Balladen, betrachtete mit den Augen des Romantikers die ernsten, feierlichen Formen des schottischen Berglandes. Die beiden Brüder *Alexander* und *John Runciman* gehen etwa mit Heinrich Füssli parallel, in dessen Sinne sie Shakespeare und Homer illustrirten. Ihre Bilder sind von stürmischer Phantasie, von tiefen braunen, dunkelblauen Tönen. *William Allan* wurde in Petersburg berühmt und machte später in der Heimath durch seine »grosse Kunst« solch Aufsehen, dass man ihn 1838 zum Präsidenten der schottischen Akademie ernannte. In *Henri Raeburn*

besass Edinburg den männlichsten und kühnsten aller britischen Bildnissmaler, einen Meister von mächtiger Plastik und Velazquez'scher Wucht. Während Reynolds seine Bilder in altmeisterlich feine Töne zusammenstimmte, malte Raeburn seine Modelle unter scharfem Oberlicht. Die schreiendsten Farben rother Amtsröcke, grüner Hochlandsjoppen, bunter Frauenkleider sind ruhig, fest, sicher, ohne Abtönung neben einander gesetzt und gleichwohl zu harmonischer Einheit gebändigt. *David Wilkie,* der treffliche Genremaler, gewann bald darauf einen europäischen Namen. Die beiden *Faed, John* und *Thomas,* setzten Wilkies harmlose Kunst bis zur Gegenwart fort; *Erskine Nicol* übertrug Ostades Goldton auf Vorgänge des irischen Lebens; *George Harvey,* seit 1864 Präsident der Edinburger Akademie, wurde der schottische Defregger, dessen Bilder im Kupferstich weite Verbreitung fanden.

Die Landschaftsmalerei begann mit *Alexander Nasmyth,* der etwa mit Old Crome, dem englischen Hobbema parallel geht. Noch berühmter wurde sein Sohn *Patrick*, ein Maler für Amateurs, dessen Bilder sich neben guten alten Holländern behaupten. *Edmund Thornton Crawford* that einen ähnlichen Schritt wie in England Constable. Seine im Vortrag prickelnden, in der Stimmung ernsten Werke sind die ersten, die sich vom altmeisterlichen Ton befreiten und auf energische Beobachtung des Luftlebens drangen. *Horatio Macculoch* weckte die Begeisterung für die schottische Berglandschaft, die er zuerst in ihrer wunderbaren Tieftonigkeit erfasste. Das Streben nach lebhafter Beleuchtungsscala hat ihn oft zu leerer Bravourmalerei geführt. Die Wolken erscheinen noch stahlblauer, die Seen noch purpurner, als sie im farbenreichen Schottland ohnehin sind. Doch da Spätere ihm in seiner Richtung auf Reichthum des Tons ernster und mit grösserer Wahrheitsliebe folgten, hat er doch die Rolle eines wichtigen Anregers gespielt.

Mit *John Phillip* endete diese locale Abgeschlossenheit der schottischen Kunst. Wie ein Menschenalter vorher der Schotte Wilkie das Haupt der britischen Genremalerei gewesen, so machte nun der Schotte Phillip, nachdem er im Museo del Prado malerisch sehen gelernt, dieser novellistischen Genremalerei ein Ende. Der Ton seiner Bilder ist tief, die Farbe leuchtend, der Auftrag breit, männlich, von Velazquez beeinflusst. *Robert Scott Lauder,* seit 1850 Lehrer an der Akademie, brachte zur Kenntniss des Velazquez noch die Delacroix' hinzu. Er hatte fünf Jahre auf dem Continent verweilt, in Italien Tizian und Giorgione, in München Rubens gesehen, und als er 1838 über Paris



W. Q. Orchardson.

nach Schottland zurückkehrte, hatte Delacroix gerade die Bilder des Luxembourg beendet. Lauder übermittelte seinen Landsleuten die coloristischen Geheimnisse des grossen Franzosen, so dass diese ihn dankbar den schottischen Delacroix nannten. Einen so hohen Ruf bestätigen Lauders Bilder nicht. Seine Hauptwerke »Christus auf dem Meere gehend« und »Christus lehrt Demuth« in der Edinburger Akademie, verrathen zwar in den tiefen Symphonien ihrer Farbentöne die Absicht, es dem sprühenden Romantiker gleichzuthun, aber dessen Geist lebt nicht in der Hülle. Nur der schottische Piloty ist Lauder gewesen und theilte mit diesem auch die Eigenschaft eines vorzüglichen Lehrers. Von ihm und Phillip leiten fast alle schottischen Maler sich ab, die seit den 70er Jahren emporkamen. Tiefe coloristische Harmonie war die Devise, die sie unter Lauders Einfluss auf ihre Fahne schrieben, und John Phillip wies sie auf das ritterliche Spanien hin.

John Pettie, 1839 in Edinburgh geboren und von 1862 bis zu seinem Tode 1893 in London thätig, malt entlegene Winkel, in denen Cavaliere des 17. Jahrhunderts sich duelliren, Rapiere, Florette und Säbel, oder erzählt in anderen Bildern, was die Ursache jener Händel war: Elegante Schöne im Costüm der Frans Hals-Zeit gehen am Arm zweier Herren, deren einem sie die Hand drücken, während sie mit dem andern lächeln. Es ist ja stets ein Unterschied, ob Kleider neu sind, oder ob sie schon in einem Museum gehangen und in dieser Zeit ebenso ihr Leben verloren haben, wie die Menschen, denen sie einst gehörten. Doch bei Pettie treten diese Anachronismen wenig zu Tage, da er mit seinen archäologischen Kenntnissen eine überraschende malerische Kraft, einen merkwürdigen Sinn für Leben und Bewegung vereint. Alles, was er schuf, ist saftig und blühend, lebendig und prickelnd. Namentlich die im South-Kensington-Museum befindliche »Leichenwache« von 1884 und die in der Hamburger Kunsthalle bewahrte Unterzeichnung eines Todesurtheils durch König



Orchardson: Napoleon auf dem Schiffe Bellerophon.

Eduard VI.« sind Werke von einer sonoren Farbengluth, worüber Tintoretto sich gefreut hätte. In andern Bildern hat er auch den Reiz kühler, silberner Töne nicht verschmäht und dann zuweilen Meisterwerke Terborg'scher Delicatesse geliefert. Derart war z. B. die »Forderung«, die ein junger Cartellträger in gelber Seide einem Herrn in Silbergrau überbringt — coloristisch vielleicht das Feinste, was seit Gainsboroughs blou boy in England enstand.

Im Gegensatz zu Pettie, der das Kostüm des 16. und 17. Jahrhunderts bevorzugt, entnimmt *William Orchardson* seine Stoffe meist der Zeit des französischen Directoire, die durch ihre Abschwächung der Farben seiner besonderen malerischen Auffassungsweise am meisten entspricht. Jene leuchtende Verbindung von hellem Grau und zartem Gelb, die Pettie nur in einzelnen Bildern versuchte, wurde die Lieblingstonleiter für Orchardson. Auch er ist ein feiner Kenner der Kulturgeschichte, ein eifriger Liebhaber alter Costüme. Doch diese Gewänder sind nur das Mittel, ein fein abgewogenes coloristisches Ensemble zu erzielen. Alle Farben sind von distinguirter Zartheit, wie sie seit Watteau nicht vorkam, alle Figuren von einer Sicherheit der Bewegung, in der sich verräth, dass der Maler selbst ein vornehmer Mann ist.



Orchardson: Hard Hit.

Sein heute im South-Kensington-Museum befindliches Bild des gefangenen Napoleon auf dem Schiffe »Bellerophon« ist wohl das einzige, worin er eine Freiluftscene behandelte. Es ist Alles vorbei: die Triumphe von Tilsit, die Theatervorstellungen mit dem Parterre von Königen, die schönen Tage von Austerlitz, Jena und Wagram. Der Generalstab ist todt, die alten Grenadiere schlafen unter dem Sand der Wüste oder unter der Eisdecke Russlands. Diesen feierlichen Moment der französischen Geschichte, da Napoleon das letzte Stück der französischen Küste unter seinen Blicken entschwinden sieht, hat Orchardson in seinem Bilde einfach, ohne jedes Pathos erzählt.

Sonst spielt die Scene fast immer in einem ernsten Salon im Empirestil, den er mit der eleganten und doch so würdigen Gesellschaft vom Beginne des 19. Jahrhunderts bevölkert. Zu dem Bilde »die Königin der Schwerter«, das auf der Pariser Weltausstellung 1878 eine vielfach bewunderte Schöpfung war, gab ein malerischer Tanz aus der ritterlichen Wertherzeit das Thema, und das Costüm, so trivial in trivialen Händen, wirkt bei ihm chevaleresk und vornehm. Es ist eine hohe Würde, etwas unnahbar Stolzes in der ganzen Gestalt dieser jungen Frau, die unter dem letzten Paar funkelnder gekreuzter



Orchardson: Voltaire beim Herzog von Sully.

Degen hindurchschreitet. Auf dem nächsten Bilde »Hard Hit« sassen vier Herren im Costüm von 1790 beim Kartenspiel; einer, der Alles verloren, verliess seinen Platz. Ein 1883 ausgestelltes, in die Hamburger Kunsthalle gekommenes Bild behandelte die von Carlyle in seiner Geschichte Friedrichs des Grossen erzählte Scene, wie Voltaire, als Gast des Herzogs von Sully, der List des Duc de Rohan zum Opfer fiel, der ihn, durch seine Witze geärgert, vom Diner wegrufen und draussen durch Lakaien prügeln liess. Auf der Ausstellung von 1885 erschien der »Salon der Mme Récamier«. Die Schauspielerin, ganz in Weiss, sitzt auf einem Sopha, um das sich ein Cirkel ihrer Verehrer — Foucher, Prinz Lucien Bonaparte, Bernadotte, der Herzog von Montmorency — gebildet hat. Weiter entfernt stehen Talleyrand und Brillat-Savarin im Gespräch mit Frau von Staël. In allen diesen Bildern wusste Orchardson durch die genau erzählte Anekdote die Menge zufriedenzustellen, durch die herben Harmonien weiss-brauner Töne aber auch dem anspruchsvollen Auge Genuss zu bereiten.

Zuweilen liebt er, in seine vornehmen Salons mit ihrem braunen, glänzenden Parket und den steif ernsten Empiremöbeln auch moderne Herren in Frack oder Damen in Balltoilette zu setzen. Der Art waren



Orchardson: Der erste Tanz.

besonders »die erste Wolke« und die beiden Gegenstücke »Mariage de convenance« und »Alone«, worin er kleine Romancapitel à la Sardou oder Dumas mit grosser Distinction behandelte. Oft zeigen seine Bilder nichts als einen lichtbraunen Hintergrund, von dem ein tiefdunkler, in warmen Farben gehaltener Gegenstand — etwa ein Klavier oder eine Orgel — wirksam sich abhebt.

An ihn und Pettie schliessen sich noch andere interessante Maler, die nur, weil sie das weltferne Nordland seltener verliessen, auf dem Continent weniger bekannt wurden. Einer der feinsten Schüler Lauders war der langjährige Präsident der schottischen Akademie *William Fettes Douglas*, dessen Bilder (der Alchemist, der Bibliophile, der Zauberer) am ehesten mit denen Diez' verglichen werden könnten: ruhig, abgeklärt, altmeisterlich, von schimmernd leuchtendem Ton. Sehr verschiedenartig wirken die Landschafter. In *Robert Macgregor* verkörpert sich die Beobachtung der schottischen Fischerbevölkerung. Seine Bilder, wie die Garnelenfischer der Edinburgher Galerie, zeigen meist nur eine Gruppe von zwei oder drei Seeleuten, ausserdem Strand, Himmel und einen Streifen des fernen Meeres. *Peter Graham*, aus



Orchardson: Die erste Wolke.

dessen Werken der Hauch des Hochlandes wohl am vernehmlichsten weht, liebt Maccullochs tiefe, ernste Töne: die schroffen Klippen Nordbritanniens im wildesten, stürmischsten Wetter, halb verdeckt von sturmgepeitschten Nebelwolken, die Küsten der Hochlandseen, reissende Hochlandströme, die schäumend über ihr steiniges Bett rollen. »Wandernde Schatten«, »eine Ruhestätte der Seevögel«, sind bezeichnende Titel seiner Bilder. *Tom Graham*, ein feiner Lyriker, schwelgt in allen Tonlagen von Grau, malt das wuchtige Braun der Haide, die dunkeln Hänge kahler Berge und die reichen Farbenspiele am dämmernden Himmel. In den Bildern *Hugh Camerons* findet eine zartere Seite der schottischen Kunst ihren Ausdruck. Er schildert mit Vorliebe Kinder, die am Ufer spiegelklarer Seen spielen — ähnliche Dinge, wie sie Israels malte, doch in Empfindung und Farbenstimmung verschieden. Bei dem Holländer sind gewöhnlich die Wolken düster und grau; schwer und feucht die vom Meer aufsteigenden Nebel; unter Camerons sonniger Palette wird Alles licht, farbig und silbern. Bei Israels ist es griesgrämig kalt und die Kleinen frieren, Camerons Welt ist eine Stätte des Glücks. *Donavan Adam* malt Hochlandsthiere, schlecht und recht, ohne besondere Eigenart.



Orchardson: Maître Bébé.

Robert Macbeth neigte in Bildern wie »die Kartoffelernte« und »die Schafschur« ein wenig zum griechischen Formenrhythmus der Walker-Schule hinüber, wendete aber später hauptsächlich der Radirung sich zu und ist heute der vornehmste reproductive Radirer Englands, dort von gleicher Bedeutung wie Charles Waltner in Frankreich. *John Mac Whirter* folgte anfangs mit Energie dem grossen Lichtmaler Turner, und war lange berühmt wegen seiner Fähigkeit, mit den geringsten Mitteln die grossartigsten Bilder zu machen. Hochlandsstürme, Silberbirken mit graziös bebendem Laube malte er besonders, ging jedoch später in Italien zu einer glatten Süsslichkeit über. Der Triumphbogen des Titus und das Colosseum in Rom, die Hafen von Genua, Konstantinopel, Florenz und der Tempel von Girgenti liefern ihm hauptsächlich Motive. *George Reid,* seit Douglas' Tode Director der Edinburgher Akademie und nicht mit seinem mehr englisch gewordenen Namensvetter zu verwechseln, wirkt als Landschafter wie ein feiner Holländer aus der Gefolgschaft Mauves und ist im Porträt der würdige Geistesgenosse Orchardsons. Die Arbeiten *George Paul Chalmers'* könnten mit solchen Israels' verwechselt werden. An die schöne, weiche Farbigkeit alter Venezianer lässt der Marinemaler *Hamilton Macallum* denken.

Und überschauen wir diese Entwicklung, so ist der Unterschied der schottischen Malerei gegenüber der englischen leicht kenntlich. Während jene von bunter Kleinlichkeit zu delicater, aquarellartiger Zartheit gelangte, hatte die schottische von Anfang an etwas Sonores, Tiefes, die Vorliebe für schwellende, volle Akkorde. Die Engländer suchen den Endzweck ihrer Bilder in geistiger Tiefe und eleganter Poesie. Die Schotten sind Maler. Die Farbe fand bei ihnen einen Cultus, wie nicht mehr seit Tizians Tagen. Und wie die grössten Maler, so hatten sie in David Scott, Noel Paton u. A. auch einige der grössten Phantasten des Jahrhunderts. Mit der Liebe für die Heimath, für ihre Thäler und Berge verband sich das romantische Eintauchen in die heimische Vergangenheit.

Gleichwohl war Edinburgh nicht der Boden, um alle die Keime, die von der Natur in das schottische Temperament gesenkt waren, voll zur Entfaltung zu bringen. Das nordische Athen wird es treffend genannt. Seine hauptsächlichsten Bauten sind classicistisch, mit Säulenhallen, Friesen und Giebelfeldern. Die zahlreichen Denkmäler schottischer Dichter imitiren den zierlichen Rundtempel des Lysikrates und andere Bauten der attischen Dreifussstrasse. Das Nationaldenkmal auf Calton-Hill reproducirt die Ruine des Parthenon.

Glasgow ist eine moderne Stadt, wo nichts an die Vergangenheit erinnert. Nur als Dampfschiffsstadt spielt es in der Culturgeschichte des 19. Jahrhunderts eine Rolle. James Watt wurde hier geboren, die ersten Dampfschiffsräder peitschten 1814 die Wellen, fast alle grossen Dampfer, die von Europa den Ocean durchkreuzen, werden in Glasgow gebaut. Rauchige Fabrikschlöte, Baumwollspinnereien, Töpfereien und Glashütten geben sonst der Stadt das Gepräge.

Ein solcher Ort war berufen, auch in der Kunst gegenüber dem conservativen Edinburgh das moderne Element zu vertreten. Dort überwiegt im Volkscharakter noch das angelsächsische Wesen, in der Akademie die Lehrmethode Leightons. Glasgow hat keine Akademie und der Charakter seiner Bevölkerung ist gälisch. Eine alte Stammesverwandtschaft verbindet diese Urschotten über England hinweg mit Frankreich. Die modernste aller modernen Schulen, die von Fontainebleau, bedeutete den jungen Schotten den Anfang der Kunst.

Die äussere Veranlassung dazu, dass die Glasgower Malerschule in diese Bahnen einlenkte, gab eine Ausstellung, die im Jahre 1886 dort veranstaltet wurde. Ein Privatmann hatte auf eigene Kosten

eine Sammlung von französischen und holländischen Bildern zur Stelle gebracht. Man sah zum ersten Mal Millet, Corot, Diaz, Israels, Maris, Bosboom und Mesdag. Auch Farbensymphonien Whistlers waren vorhanden. Monticellis Bilder wurden vorgeführt und vielfach gekauft. In diesen Meistern entdeckten die jungen Maler wahlverwandte Elemente. Ihnen zu folgen, ihnen es gleichzuthun, wurde die Absicht. Aber nachdem sie sich vollgesogen an den fremden Ideen, bewirkte die Natur ihres Landes, dass sie sie in seltsamer Umformung fast als etwas ganz Neues aus sich herausschleuderten.

Glasgow ist bekanntlich, so wenig es selbst landschaftlich bietet, die Eingangspforte ins schottische Hochland und dieses das romantischste aller Länder der Welt. Oede Schluchten wechseln mit wilden ernsten Thälern, mit schwarzen Seen und dunkeln einsamen Ufern. Eichen und Buchen neigen vom Felsengestade ihre Zweige tief in die stille Fluth. Die Umrisse der Berge sind kühn und wild, aber zerbröckelt, zerrissen und verwittert, als hätte eine vor Alter zitternde Hand sie gezogen. Duftiges Haidekraut, über dem, berauscht von den würzigen Wohlgerüchen, Millionen von Bienen und Schmetterlingen summen und flattern, überzieht wie mit röthlichem Teppich den Boden. Der Himmel ist fast immer bewölkt, die Wolken hängen niedrig an den Bergen, und was zwischen Erde und Aether wogt, erscheint wie von weichem Schleier umhüllt, der selbst die stärksten Farbenspiele durch eine Fülle zarter Tonübergänge verbindet. Während in Norwegen die klare durchsichtige Luft in fast brutalem Realismus alle Einzelheiten in frischen Farben abzeichnet, liegt es hier wie ein grosses tiefes Geheimniss über der ganzen Natur. Alles ist Tonsymphonie in den Stunden der Dämmerung, wenn der Himmel einem tiefen Purpurdom gleicht und die alten Felsen wie von innerem Feuer erhitzt glühen. Unheimlich träumerisch kräuseln die stillen schwarzen Landseen ihre Stirn. Nur an den haidebewachsenen Abhängen weiden hie und da gespenstische Schafe, oder ein heiserer Mövenschrei durchtönt hungrig klagend die Luft.

Dieses düster melancholische Land war wie geschaffen, die Wiege romantischer Sagen und Dichtungen zu werden. Schottland ist das Land des zweiten Gesichts, das Land der Ahnungen und Träume. Klagend und wehmüthig sind die Lieder, die alte graubärtige Musikanten zum schottischen Nationalinstrument, der Sackpfeife singen. An jeden Felsenvorsprung, an jede waldige Schlucht knüpfen sich Legenden und

Märchen. In jedem See wohnt nach dem Volksglauben ein weisses Ross, Kelpy genannt, das der am Felsrand sitzende Schäfer bald am Ufer des Sees weiden sieht, bald wiehernd und schnaubend auf dem Wasser stampfen. Walter Scott, Wordsworth, Burns, Campbell und viele Andere sogen aus diesem Boden den poetischen Duft ihrer Werke. Hier wohnte die »Lady of the Lake«, dort Rob Roy, dort Wordsworths Highlandgirl. Hier entstanden die Gesänge Ossians, mit denen Schottland vor 100 Jahren einen so tiefen Accord im Seelenconcert der Völker anschlug.

Als damals die ganze literarische Welt den Göttern Griechenlands opferte, setzten die schottischen Heldendichtungen den lichtumflossenen Idealgestalten hellenischer Formenschönheit das Dunkel der Empfindung, die Macht des farbigen Tones entgegen. Ossian löste Homer ab und lenkte die Literatur der Sturm- und Drangperiode in neue Bahnen. Herder veröffentlichte in den Horen seinen tiefsinnigen Aufsatz »Homer und Ossian«. »Homer, sagt er darin, ist rein objectiv, rein episch, Ossian rein subjectiv, lyrisch. Bei Homer sieht man alles in plastischer Fülle und frischem Leben, bei Ossian ahnt man nur. Bei Homer ist Alles tageshell und sonnig, bei Ossian in graues Halbdunkel gehüllt«. Auf homerischer Denk- und Darstellungsweise, auf scharf umrissener Zeichnung und plastischer Formenstrenge beruhte der Classicismus; das moderne Farbenevangelium mit Ton, verschwimmendem Umriss und Tiefe der Stimmung ward von Ossian verkündet. Seine Scene ist die Haide und der dunkle Fels, an dem sich die brausende, rollende See bricht; von den moosigen Bergen stürzt der silberne Strom, die Wogen taumeln, der brüllende Sturm jagt die Nebel und Wolken. Die Sonne scheidet im Westen, einzelne Sterne blinken, auch des Mondes Licht glänzt selten voll, sondern ist verdunkelt, verfinstert. Das wogende Gras raschelt, der »Bart der Distel« wird vom Winde bewegt. Alles ist grau oder schwarz: Felsen, Ströme, Bäume, Moos, Wolken. Homer nennt das Schiff »rothwangig«, Ossian »schwarzbusig«. »Geister im Nebelgewand« kommen über die Haide. Die Helden fallen, grosse Geschlechter gehen unter, und greise Barden erheben ihre Todtenklage. »So hatte uns Ossian, schreibt Goethe in Dichtung und Wahrheit, bis an's letzte Thule gelockt, wo wir denn auf grauer unendlicher Haide, unter vorstarrenden bemoosten Grabsteinen wandelnd, das durch einen schauerlichen Wind bewegte Gras um uns und einen schwer bewölkten Himmel über uns er-



Melville: Schlangenbeschwörer.

blickten. Bei Mondschein ward dann erst diese caledonische Nacht zum Tage: untergegangene Helden, verblühte Mädchen umschwebten uns, bis wir zuletzt den Geist von Loda wirklich in seiner furchtbaren Gestalt zu erblicken glaubten«.

Jetzt vollendeten die Boys of Glasgow auf dem Gebiete der Malerei, was ein Jahrhundert vorher auf dem der Literatur Ossian gethan hatte: Noch weit kühner und schroffer als bei Corot, Whistler und Monticelli ist in ihren Werken dem zeichnerischen Umriss der Tonwerth, der Form die Stimmung entgegengesetzt.

Man erinnert sich des gewaltigen Eindrucks, als im Sommer 1890 der schottische Saal der Münchener Jahresausstellung eröffnet ward. Die ganze Welt stand damals im Banne Manets, sah das höchste Ziel der Kunst in objectiv treuer Wiedergabe des Natureindrucks. Hier rauschte eine Malerei daher, die nur vom decorativen Wohlklang, vom Rhythmus der Formen und Farbenmassen ihren Ausgang nahm. Die einen gaben übermüthige klangvolle Farbenphantasien, die andern erzählten die poesievollen Träume einer tollkühn heraufbeschworenen Märchenwelt. Alles aber war die Wiedergabe einer mächtig erregten Stimmung in Farben, wie sie der Lyriker durch den Rhythmentanz der Worte, der Musiker in Tönen gibt. Keiner folgte Bastien-Lepage in der Schärfe der Hellmalerei. Die Farbenaccorde, die sie anschlugen, waren schwellend, voll, tief und rund wie Orgelklang, der nach beendigtem Gottesdienst die Kirche durchbraust. Am liebsten suchten sie die Natur in Stunden, wenn die festen Formen entschwinden

und die Landschaft zur Farbenvision wird, in den Stunden besonders, wenn die von der versunkenen Sonne roth angeglühten Wolken über alle Farben einen Purpurschleier werfen, Gegensätze versöhnend und Träume bringend. Einsame Mädchen sah man, die im Abendsonnenglanz oben auf dem Hügel standen und dem Monde ein letztes Lebewohl zuwinkten; tiefgoldig untergehende Sonnen, die in wehmüthigem Scheidegruss die Haide vergoldeten; düstere Wälder mit brandrothen Sonnenflecken und bronzebraunem glitzernden Laubwerk. Der knüpfte mit seinen Phantasien an Wolken- und Wellenspiel an, an Blätterrauschen und Quellenflüstern; der lauschte auf einsamen Bergpfaden in erster Morgenfrühe den Wundern des Lichtes. Ueber Allem lag jene unheimlich düstere Naturpoesie, die wehmüthig die alten Balladen durchweht.

Aber nicht nur Gluth und düstere Sinnlichkeit, auch Spiel, Lustbarkeit, Muthwille, Spleen stand auf des Schotten Fahne. Zwischen den Landschaften hingen lustige Farbenteppiche figürlichen Inhalts: Palettenbilder, denen der Betrachter gegenüberstand wie Polonius der Wolke im Hamlet. »Sie sieht beinahe aus wie ein Kameel. Ja auf Ehre, sie gleicht einem Kameel. Mir scheint, sie gleicht einem Wiesel. Hinten sieht sie aus wie ein Wiesel. Oder wie ein Wallfisch? Ganz wie ein Wallfisch«. Die Stelle bei Leonardo da Vinci kam in Erinnerung, wo er den jungen Malern sagt, dass sich in Wolken und verwittertem Mauerwerk gar merkwürdige Fabelwesen entdecken lassen. »Hast du irgend eine Situation zu erfinden, so kannst du da Dinge erblicken, die den schönsten Landschaften gleichsehen, geschmückt mit Gebirgen, Flüssen, Felsen, Bäumen, grossen Ebenen, Thal und Hügeln. Auch allerlei Schlachten kannst du da sehen, lebhafte Stellungen sonderbar fremdartiger Figuren, Gesichtsmienen, Trachten. Es tritt bei derlei Mauern und Gemisch das Aehnliche ein wie beim Klang der Glocken, da wirst du in den Schlägen jeden Namen und jedes Wort wiederfinden können, die du dir einbildest.« Man schwebte in dieser Welt wie zwischen Himmel und Erde, in einem Lande des Traumes; die Gestalten zerflossen, wie phantastische Wolkengebilde, die launisch wogen und wallen und ihre Formen wechseln.

Und das Erstaunen wuchs, als im nächsten Jahre die Boys mit noch andern, viel positiveren Leistungen hervortraten. Diesmal zeigten sie Porträts, die fast Alles, was von den Engländern ausgestellt war, in den Hintergrund drängten. Sie träumten alte Märchenstädte,



Lavery: Ein Tennispark.

wo Glockenklang und Orgelbraus und Mandolinentöne die Luft durchzitterten, während glänzende Aufzüge in Gold und Farben festlich durch die breiten Strassen wallen. Sie zeigten schaurige und linde Bilder aus der Sage, die wirklich jene echte Legendenstimmung athmeten, nach der wir so dürsteten und die für immer aus der Kunst entschwunden schien. Sie brachten Aquarelle von verblüffendem Können, lebensprühend in der Technik, dreist bis zur Frechheit. Fast Alle schienen geborene Coloristen, die ihre Begabung mit der Muttermilch eingesaugt.

Arthur Melville, von den Boys King Arthur genannt, der schon zu Anfang der 70er Jahre nach Paris, dann nach Tanger ging, nahm von Meissonier und Gérôme seinen Ausgang. Es ist in ihm etwas von der funkelnden Farbigkeit Fortunys, doch aufgefrischt durch den Impressionismus, frei von der tüpflichen Kleinmalerei des Spaniers. Mit Vorliebe benutzt er das Aquarell zum Ausdruck seiner Absichten und wirkte 1891 fascinirend, als er in einer Reihe von Blättern Scenen aus orientalischen Städten ausstellte. Das farbige Gewimmel einer nach Tausenden zählenden Volksmenge auf offenem Marktplatz war mit derselben Virtuosität gegeben, wie Einzelgruppen burnusumgürteter turbangekrönter Araber, die durch festliche Thorbogen in den Hof galerieumschlossener Häuser reiten, oder die kauernden Gestalten alter Bettler, die dem Treiben eines Schlangenbändigers folgen. Jedes Blatt bildete einen flimmernden Strauss von Farben, eine bewegliche Masse von hellen leuchtenden Tönen, und doch hielt eine weiche Atmosphäre Alles versöhnend, harmonisirend zusammen. Ganz schottisch in seiner kühnen Nebeneinanderstellung

ungebrochener, scharfer Farben wirkte das Bild »Andrew mit ihren Ziegen«. Inmitten der purpurrothen schottischen Herbstnatur stand ein rothhaariges Mädchen mit einer rothbraunen Ziege vor einem rothen Baum — ein anscheinend barbarisches Farbenproblem, wie es gleich geschmackvoll bisher nur Japaner lösten.

Melvilles Genosse in Paris und Tanger, *John Lavery*, neigt mehr zu der duftig verschwommenen Art von Khnopff und Whistler hinüber. Sein »Tennispark«, eine reizende Illustration aus dem englischen Gesellschaftsleben, frappirte durch die Weichheit und Vornehmheit des Tones, schon bevor man in Deutschland Werke der anderen Schotten kennen gelernt. Seine Ariadne, ein Pastell in Lebensgrösse, verrieth, dass er er die zarten in Duft verschwimmenden Idealfiguren des grossen Frederick Watts mit Verständniss betrachtet hatte. Nebenher gingen aber auch bei Lavery Bilder von echt schottischer Dumpfheit, gleichsam gemalte ossianische Strophen. In seiner »Königin Mary von Schottland am Morgen nach der Schlacht bei Longside« war die Geschichte ganz zur Dichtung verklärt, geheimnissvolle Legendenstimmung schwebte darüber. Und derselbe Träumer malte Repräsentationsbilder wie den »Empfang der Königin Victoria auf der Glasgower Jubiläumsausstellung 1887«, worin er zeigte, dass auch so nüchterne Dinge wie Empfangshallen, himbeerfarbige Teppiche, Uniformen und schwarze Fräcke etwas Anderes als öde Bilderbogen ergeben können.

James Guthrie, der Sohn eines schottischen Predigers, ist ebenso mächtig, als Lavery zart ist. Als seine Eltern in London wohnten, erhielt er dort bei Pettie seine Ausbildung, war dann eine Zeit lang in Paris und befreite sich von Petties altmeisterlich pikanter goldiger Coloristik, als er im Sommer 1888 in dem schottischen Dörfchen Cockburnspath arbeitete. Hier entstand sein breit und derb gemaltes Bild »Im Obstgarten«, mit dem er 1890 auf der Münchener Ausstellung sich vorstellte. Keine Nippfiguren führt er vor, keine feinen Farben werben um Beifall. Aber über die kühne Breite und frische Natürlichkeit, mit der Alles gemalt ist, würde Frans Hals sich freuen. Gross in seiner Einfachheit wirkte das Bildniss des Rev. Dr. Gartner. Ein lebensgrosses Reiterporträt erreichte einen Anflug wahrer Monumentalität. Daneben sah man eine Reihe farbenfroher Pastelle aus dem Gesellschafts- und Volksleben, aus dem Gewoge der Weltstadt und dem Frieden des Dorfes: schöne Frauen in weissen Roben, die im Halbdunkel träumen, schlanke Tennispielerinnen auf duftigem



Guthrie: Im Obstgarten.

Wiesengrund, junge Mädchen am Klavier, vom weichen Licht der Lampe umflossen, dampfende Eisenbahnzüge, deren geller Pfiff schrill den Gottesfrieden der Natur durchtönt.

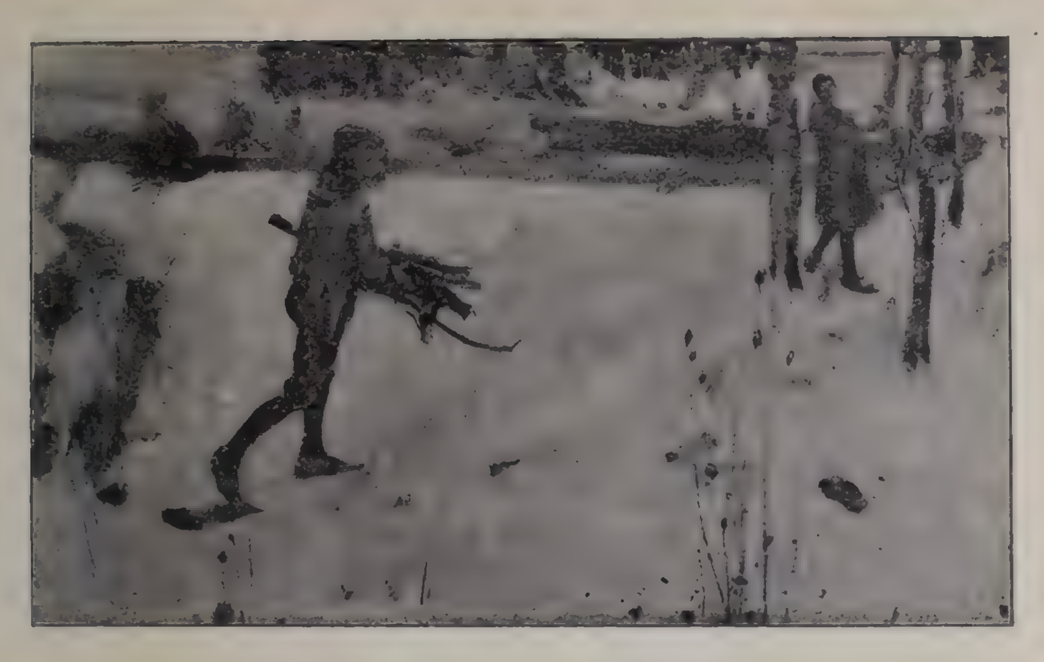
Als Guthrie 1888 in Cockburnspath arbeitete, das seitdem das schottische Dachau geworden, gesellten sich zu ihm die beiden unzertrennlichen Gefährten *George Henry* und *Edward Hornell* — zwei weitere kräftige Persönlichkeiten der jungen Schule. Emporgewachsen mitten im Qualm und Rauch der Fabrikstadt, war Henry, als er hinauskam auf's Land, desto empfänglicher für die strahlenden Wunder des Lichtes und wurde der grösste Dichter der Farbe, den Schottland seit den Tagen Scott Lauders sah. Er brachte 1891 eine schwermüthige »Gallowaylandschaft« mit einem tiefblauen Fluss, der in Krümmungen den Abhang herniederfloss, mit glühenden Bergen, buntbelaubten Bäumen und weissen Wolken, die gespenstisch die grünliche Luft durcheilten. Eine andere tiefphantastische Landschaft nannte er »Cinderella«. Dunkle, räthselhaft unklare, gesättigte Farben-



Guthrie: Damenporträt.

töne trafen das Auge. Erst langsam entwickelte sich daraus die Gestalt eines dunkeln Abhangs im Walde, auf dem tanzende Kinderfiguren sich bewegten. Die Dunkelstimmung des Räthselhaften, phantastisch Wirklichen — Fey nennen es in ihrem Dialect die Schotten — lag geheimnissvoll über dem Ganzen. Auf einem dritten Bild sammelte ein Mädchen im Dunkel Pilze in einen Korb, und ihr reizendes Profil stand in breiten, kühlen Tönen gerade vor der gelben Scheibe des aufgehenden Vollmondes. Mit Hornel zusammen hatte er ein merkwürdiges Bild »Druiden« gemalt, einen leuchtenden Farbenteppich, auf dem der sinnlich phantastische Colorismus der Schotten vielleicht am gewaltigsten aufschäumte. Das sprühte und glühte in schwellenden, tiefwarmen Tönen. Der Impressionismus war mit Japan, die stärkste Monticellische Farbenpracht mit flächenhafter Umrisszeichnung verbunden und Alles wie mit der Keule heruntergemalt.

Einen weiteren Versuch, das schottische Träumen auf das Gebiet der Legende zu übertragen, hatte *Alexander Roche* in seinem rührenden Bild »Der gute König Wenzel« gemacht. Ein frierender Knabe schritt, Brennholz suchend, leicht durch den hohen Schnee, nachdem der gute König Wenzel mit dem Heiligenschein ihm Fussstapfen hineingetreten. Das Bild muthete an wie die Illustration eines deutschen Märchens, so schlicht und innig, so Schwindisch harmlos, so voll märchenhafter, traumverlorener Stimmung. Als kecker japanischer Improvisator gab sich Roche in dem Bild der hölzernen »Kartenkönige«, denen die »Buben« ihre jungen Damen abspenstig zu machen suchten.



Roche: Der gute König Wenzel.

In solchen rein dekorativen Farbenspielen waren einige der Glasgower besonders stark und ihr Glaubensbekenntniss in dieser Hinsicht, wie es *James Paterson* formulirte, deckt sich ziemlich wörtlich mit dem Monticellis und Whistlers. »Kunst ist nicht Nachahmung, sondern Auslegung. Sicherlich muss man malen, was man sieht, ob das Ergebniss aber Kunst ist, hängt ganz davon ab, was man sieht. Das ehrfurchtsvollste Studium der Natur durch ein ganzes Menschenleben wird noch keinen Künstler machen. Kunst ist nicht Natur, sondern mehr als Natur. Ein Bild kein Fetzen Natur, sondern Natur widergespiegelt, colorirt, ausgelegt von einer menschlichen Seele und einem eindringenden, nicht nur passiven Gefühl für die Natur. Das sogenannte decorative Element ist eine wesentliche Eigenschaft jedes wirklichen Kunstwerkes. Formen, Töne und Farben müssen wohlthuend auf das gebildete menschliche Auge wirken und nur soweit die Natur dem Künstler derartige Elemente in die Hand gibt, kann er ihr folgen. Daher kommt es, dass fast in allen grossen Denkmalen der Landschaftsmalerei ein bedeutendes Abweichen von den wirklichen Naturthatsachen zu beobachten ist, ein absichtliches und nothwendiges Abweichen, kein zufälliges und fehlermässiges.

Paterson selbst erschien in seinen Landschaften als der ausgeglichenste der Gruppe. Auf einem Bilde »Am Abend« hatte er in



Paterson: Landschaft.

jubilirenden Farben von der Poesie hereinbrechender Dämmerung erzählt. Auf einer grünen, schon ganz in Schatten getauchten Wiese schimmerten in weich verschwommenen Umrissen helle Massen: Häuser, die in die dunkle Luft zart-blauen Schornsteinrauch wirbelten. Von der scheidenden Sonne matt angeglühte, ballige Wolken deckten wie mächtige Gespenstergestalten den nebelgrauen Himmel. Als Grundtöne waren nur braun, grün und blau kenntlich, alle auf Grauschwarz gestimmt. Aber innerhalb dieses Dunkels lebte und webte es: hoch oben in der Häuserstrasse, unten in einer Schafheerde, die in breitem Zuge langsam zum Hügel aufstieg. Auf einem Bilde des Pariser Salons 1893 zogen über einem weiten Hügelgelände, dessen ferne Höhen in der untergehenden Sonne glühten, mächtige Wolkenballen hin, die Reste eines schweren Gewitters. Die Natur bebte noch wie im Fieber, perlend wie Thränen stäubten die letzten Regentropfen hernieder, die ganze Landschaft weinte beim Abschiedskuss der scheidenden Sonne.

Für *Grosvenor Thomas* hat der Morgen, das geheimnissvolle erste Aufdämmern der Natur, die reizvollsten Farbeneffekte. Deshalb

wandert er vor 6 Uhr früh mit dem Malkasten vor die Thore der rauchigen Stadt, zwischen Feldern und niedrigen, kaum belaubten Anhöhen die Ufer des Clyde entlang, auf staubigen, ausgefahrenen Wegen, wo ihm nur der Bauersmann mit seinem Karren oder der Schiffsführer mit seinen stämmigen Gäulen begegnet. Die Dämmerungsbilder, die er ausstellte, waren elegisch und ernst, von feierlicher Ossianischer Empfindungstiefe.



Walton: Porträt.

William Kennedy liebt den Frühling und dichtete auf ihn moderne Hirtenidyllen, dick impressionistisch in der Mache, zauberhaft fein in der Wirkung. Auf einem seiner Bilder streckte ein blühender Apfelbaum sein buntes Geäst krummknochig in den hellen Himmel. Jungzartes Frühlingswiesengrün sprosste ringsum, rosarothe Wölkchen zogen wie weisse Lämmer durch's Firmament. In der Ferne wand sich das schmale, dunkelblaue Band eines Flusses, und ganz vorn, auf dem Rücken liegend, den struppigen Wolfshund zur Seite, blickte ein rothhaariger Hüterbub, faul sich dehnend, lustig in den tiefblauen Aether.

Edward Arthur Walton scheint mehr von Whistler oder den Holländern Israels und Mesdag beeinflusst. Im Ton ruhiger, als die seiner Landsleute, schwelgen seine Landschaften in einem ernsten, feinen Grau. Schwere Nebelwolken ziehen über theebraune Haide, oder neblige Dämmerung liegt, alle Farben aufsaugend, über einsamen Feldern. Auch das vornehme Bildniss eines braunhaarigen jungen Mädchens hatte er wie Whistler ganz in weiches Grauschwarz gehüllt.

Nur decorativ spleenig wirkte *David Gauld,* der das höchste Ziel der Kunst darin sah, eine verschwenderische Fülle widerstreitender Farben und toller Formen, sei's mit Gewalt, durch genialen Geschmack zu bändigen. Einige seiner Bilder mit Wolkeneffekten wurden treffend mit dem Glasmosaik verbleiter Kathedralfenster verglichen. Schwarz und grün oder grün und blau waren seine liebsten Zusammenstellungen. Guthrie nahe stand der in Edinburgh lebende *T. Austen Brown,* der nach Art der Japaner sich gern in blaugrünen Harmonien erging. *James Whitelaw Hamilton* malte Landschaften, in denen kaltes Grün keck auf glühendes Roth, helles Gelb auf tiefbraunes Grün gesetzt war. Als genialer Aquarellist erschien *Joseph Crawhall,* der Pferde, Papageien, Kameele, Enten, Stiere meist mit wenigen energischen Farbtönen malte. Von einer abgeschlossenen Bildwirkung war keine Rede. Wie Hokusai gab er nur die »lebenden Punkte«, diese aber mit der ganzen Treffsicherheit der Japaner. Namentlich auf einem Blatt »Am Ententeich« war die Lebendigkeit der auf dem Wasser schnell hinschwimmenden Enten so erstaunlich zum Ausdruck gebracht, dass man jeden Augenblick ihre Bewegung zu sehen meinte. *Macaulay Stevensen,* wegen seiner Vorliebe für Mondscheineffekte von den Boys the Moonlighter, der Mondanzünder, genannt, der unternehmende *P. Macgregor Wilson,* der auf seinen Kunstreisen bis nach Persien vordrang und dort den Schah und seine Minister malte, *R. M. G. Coventry,* dessen Bilder meist nichts sind als Schattirungssymphonien in Blau, *Thomas Corsan Morton, Alexander Frew, Harry Spence, Harrington Mann, J. M. Dow, A. B. Docherty, Pirie, Park, D. Y. Cameron, J. Reid-Murray* waren, wie Cornelius Gurlitt in Westermanns Monatsheften geistvoll geschildert hat, noch lauter schottische Künstler hohen Ranges, von denen jeder in seiner phantastischen Welt lebte, jeder sein gluthvolles Temperament in ganz eigene Kunstformen ausgoss.

Seitdem die Schotten nach ihrem ersten grossen Erfolg alljährlich auf deutschen Ausstellungen erschienen, hat sich der überlaute Enthusiasmus, der sie 1890 begrüsste, ein wenig abgekühlt. Man merkte, dass die Werke, die das erste Mal frappirten, doch nicht so zufällig zusammen gekommen waren, sondern den Extrakt des Besten enthielten, was die Glasgower Schule überhaupt zu zeigen hat. Und es blieb auch — den Durchschnittsleistungen gegenüber — nicht verborgen, dass ein gewisser äusserlich kunstgewerblicher Zug ihnen anhaftet, der, zum Schaffensprincip erhoben, leicht zur Schablone

führt. Die Kunst des Continents ist tiefer, ernster, die Verbindung zwischen Temperament und Natur ist geistiger. Die schottische mit ihren decorativen Palettenbildern steht dicht an der Grenze, wo die Malerei aufhört und der persische Teppich anfängt. Anregend aber ist sie für die Kunst des Continents gleichwohl gewesen. Die Schotten gaben durch ihre besten Erzeugnisse der modernen Sehnsucht nach mystischen Schönheitswelten eine neue Nahrung. Sie lenkten nach einer Periode fahler Hellmalerei das Auge der Maler auf die Betrachtung einer farbensatteren Natur. Ein neuer Grundton, eine tiefere Note, ein voller, sonorer Farbenklang ist seit ihrem Auftreten in die französische und deutsche Malerei gekommen.



XLIX.

Frankreich.

KARL Huysmans hat ein seltsames Buch geschrieben, worin er in nuce Alles zusammenstellt, was dem modernen Gourmé künstlerisch schön erscheint. »A Rebours« ist die Geschichte eines typischen Décadents, die meisterhafte Analyse der Sensationen und Ideen der überfeinerten Gesellschaft des Jahrhundertendes. In unsicherer Angst vor allem Banalen und Alltäglichen des modernen Lebens hat Des Esseintes, des Held des Romans, sich inmitten der barbarischen grauen Welt gleichsam ein künstliches Paradies errichtet, in dem er einsam dahinlebt, nur im Verkehr mit den Kunstwerken und Büchern, die seinem exquisiten Geschmack behagen. Alle Politik ist ihm gleichgültig, da er auf der Weltbühne doch nur schlechte Komödien von mässigen Schauspielern gespielt sieht. Religiös möchte er wohl sein, doch die Allerweltsreligion stösst ihn ab, darum erhofft er — nach dem Untergang der gegenwärtigen Cultur — die Erlösung des kommenden Geschlechtes durch einen neuen mystischen Glauben. Alles Streben verachtet er, denn trotz alles Suchens hat er kein Ideal gefunden, das ihm der Mühe werth scheint. Aber auch sich selbst verachtet er, denn er ist unvermögend und schwach und dies Bewusstsein erfüllt ihn mit Bitterkeit und dumpfer Schwermuth. An der Frau schätzt er nicht gesunde kraftvolle Schönheit, die zum Leben und Zeugen reizt, sondern eine überreife, herbstliche, hysterische Schönheit mit geisterhafter Blässe und todtkranken tief bezaubernden Augen. Als Historiker studirt er die Décadencezeiten, da er sich auch von wilden Barbarenhorden umgeben, diesen alten, an Raffinement sterbenden Civilisationen sich verwandt glaubt. In der Literatur liebt er: von lateinischen Schriftstellern Apulejus und Petronius, von Franzosen Baudelaire, Goncourt, Verlaine, Mallarmé, Villiers. Als Kunstfreund definirt er mit Goncourt das Schöne als das, was Leuten ohne Bildung aus Instinkt missfalle. Die Kunst, die er verehrt, redet eine andere Sprache

als die officiell anerkannte. Sie wendet sich nur an feine wählerische Geister, unverständlich für die Stimmungen und Anschauungen des Mittelschlages. Seine Ideale sind Gustave Moreau, der französische Burne-Jones, und Odilon Redon, der französische Blake. Ganz besonders pflegt er seinen Geruchsinn, indem er sich täglich mit neuen Blumen — nicht gewöhnlichen Rosen, Lilien oder Veilchen, sondern brennend leuchtenden Giftpflanzen von betäubendem Duft — umgibt. Und als das Buch endet, steht er, erschöpft durch diese spirituellen und sensorischen Ausschweifungen im Cultus des Künstlichen, vor der einfachen Wahl: Wahnsinn und Tod, oder Rückkehr zur Natur, zum normalen Leben.



Moreau: Der Tod des Orpheus.

Huysmans' Werk kennzeichnet schlagend die Veränderung, die sich in der literarischen und künstlerischen Physiognomie Frankreichs vollzog. Vor zehn Jahren war Zola das unumstrittene Haupt des französischen Schriftthums. Jeder seiner Romane war ein Ereigniss und durchzog in hunderttausenden von Exemplaren die Welt. Heute gehört seine Richtung schon der Vergangenheit an, und die Namen Verlaine und Bourget bezeichnen die Wegweiser in die Zukunft. Mit Verlaine erwacht in der unerbittlichen Logik der französischen Sprache ein nie gehörtes melancholisches Flüstern, zuweilen dumpf klagend bis zum Wahnsinn. Bourget, der Herold der englischen Praerafaeliten, will das athemlose, nach unerhörtem Raffinement lechzende Gefühl des modernen Menschen durchforschen und in allen seinen Aeusserungen analysiren. Mallarmé strebt genussmüde jene primitive Einfachheit an, die überreizten Geistern doppelt mundet. Maurice Barrès



Moreau: Galatea.

schreibt seine Romane »Sous l'oeil des Barbares« und »Un homme libre«, worin er die ganze Menschheit in zwei Classen theilt: die Barbaren und die Intelligenten. Zu den Barbaren gehören alle Leute von Amt und Beruf, vom Kaiser bis zum Bettler, vom ersten Minister bis zum letzten Ackerknecht, die Gelehrten, Kaufleute, Handwerker, Arbeiter, Alle. Die Intelligenten sind die Auserwählten, die kleine Elite des Geistes, die Genussmenschen reiner Schönheit. Der »Homme libre«, der Typus dieser Aristokraten, ist nur relativ befriedigt im Genuss, wahrhaft glücklich nur, wenn er seine Sensationen in der Erinnerung zerfasert. Sein Ideal ist die absolute Einsamkeit; sein ewiges Unglück, dass er gezwungen ist, unter den Augen der Barbaren und im Verkehr mit ihnen zu leben.

Auf dem Gebiete der Malerei zeigt sich eine ähnliche Umwandlung.

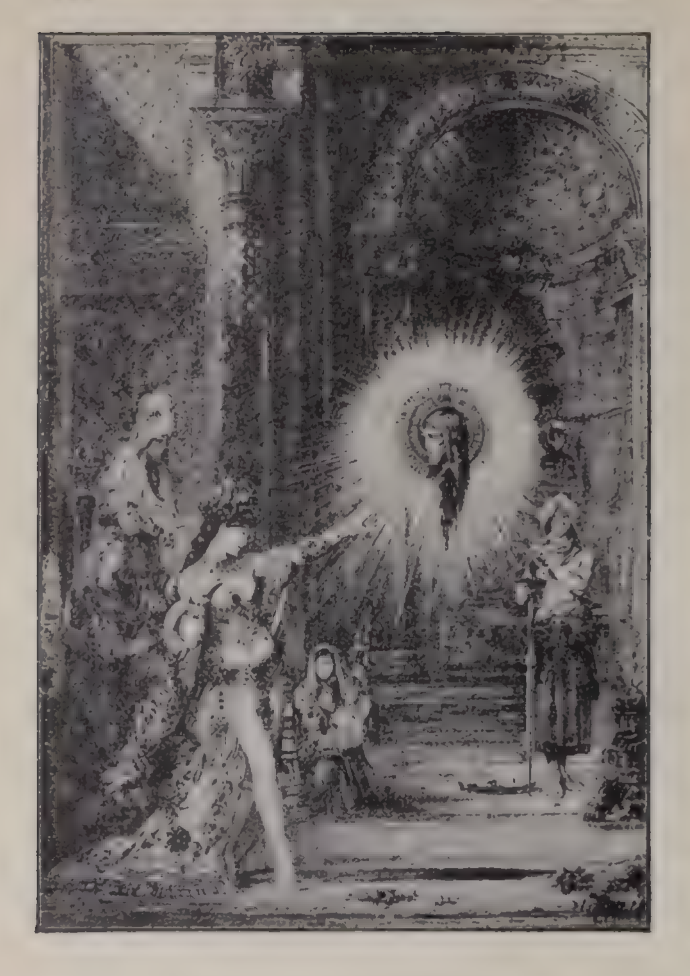
Als Zola im Zenith stand, waren auch die Wände des Salons fast ausschliesslich mit Scenen aus dem modernen Arbeiter- und Bauernleben bedeckt. Wohin man blickte, sah man Kampf um's Dasein, Prosa des Lebens. Heute scheint Ludwigs XIV. »Otez-moi ces magots« wieder das Princip der oberen Zehntausend des Geistes zu sein. Bilder aus der Bibel, der Mythologie oder Legende herrschen vor. Ueberall wird Musik gemacht. Serenaden wechseln mit Nocturnen und Morgensymphonien. An die Stelle des Naturalismus ist duftiger Archaismus, an die Stelle des Alltäglichen das Aparte, an die des grellen Tageslichtes ein mystisches Halbdunkel oder ein hellblauer, feingrauer,



Moreau: Der junge Mann und der Tod.

rosaroth gebleichter Gobelinton getreten. Und wie die literarische Jugend in Baudelaire, jenem Abstractor von Quintessenz, ihren geistigen Ahn verehrt, so spielten auch in dem künstlerischen Umwandlungsprocess zwei ältere Künstler eine bahnbrechende Rolle, einsame vornehme Geister, die der lärmenden Generation von 1830 zu still und traurig, den Naturalisten zu mystisch feierlich waren und erst von den Jüngern in ihrer der Zeit vorausgeeilten Bedeutung erkannt wurden.

Charles Baudelaire in's Malerische übersetzt, bedeutet *Gustave Moreau.* Nur einzelne, bizarr reizende Gedichte der Fleurs du mal erzielen eine ähnliche Stimmung wie die gequälten, raffinirten, kranken und doch geheimnissvoll fesselnden Schöpfungen Moreaus. Auch seine Gestalten leben wie die Baudelaires in einer mysteriösen Welt und reizen den Geist wie ewige Räthsel. Jedes seiner Werke brauchte einen Commentar; jedes einzelne zeugt von tiefer, eigenartiger Gehirnthätigkeit, jedes enthält intime Träumereien. Jede Erregung seines Geistes setzt sich in Mythen um von hieratischer Bizarrerie, in räthselhafte Halluzinationen, die er wie Juwelen in Bilder fasst. Er horcht auf verklingende Weisen, die nur ganz leise noch ertönen, unvernehmbar für die Mehrzahl der Menschen. Sonderbare Wesen treten vor ihn hin, phantastisch doch ernsthaft; auf seltsamen Thieren schweben Märchengestalten durch den Raum; ein fabelhafter Hippogryph trägt ihn in versunkene Schönheitswelten — nach Griechenland in den Orient — weit weg. Er sieht auf der Reise Utopien, sieht



Moreau: Die Erscheinung.

die glücklichen Inseln, besucht alle Länder auf den Fittigen des Traumes. Eine Zeit, die für Cabanel und Bouguerau schwärmte, konnte zu ihm kein Verhältniss finden. Auch den Naturalisten galt er als Sonderling — wie wenn auf einem Balle zwischen Herren in schwarzem Frack plötzlich ein indischer Magier erschiene, dessen Gewand in allen Farben des Regenbogens schillert. Erst seitdem das geheimnissvolle Lächeln Leonardo'scher Frauenköpfe die Welt von Neuem in Bann zog, wurde auch der Geist der Moreau'schen Bilder ein vertrauter. Schon sein Bildungsgang wich ab von dem seiner Zeitgenossen. Der einzige Schüler des sonderbaren Théodore Chassériau, war er schon von diesem hingewiesen worden auf Bellini, Mantegna, Leonardo da Vinci und all jene entzückenden Primitiven, deren berückende Frauengestalten durch mysteriöse schwarze und blaue Landschaften schreiten. Dann war er entbrannt für die hieratische Kunst Indiens. Auch der altdeutsche Kupferstich, altvenezianische Fayencen, die Vasen- und Emailmalerei, Mosaiken und Nielloarbeiten, Teppiche und alte orientalische Miniaturen wirkten auf ihn ein. Aus der bizarren Vereinigung dieser Elemente entstand sein exquisiter ausdrucksvoller Stil, der in der Zeit cinquecentistischen Schwungs so unangenehm durch seine archaistische Eckigkeit auffiel.



Moreau: Die Klage des Dichters.

Als er auftrat, war das eigenthümliche Kennzeichen der französischen Kunst, dass sie grosse Erschütterungen der Seele, émotions fortes anstrebte. Durch wildes Pathos sollte die Seele aufgerüttelt werden wie ein schlaffer Leib durch Massage. Die jetzt lebende Generation will von der Malerei nicht aufgewühlt, sondern beruhigt sein. Sie kann kein Schreien, kein lautes, aufdringliches Sprechen, keine gewaltsamen Bewegungen vertragen. Sie verlangt kleine, feine émotions, und diese müde Décadencestimmung zuerst zum Ausdruck gebracht zu haben, ist Moreaus That. An die Stelle der gespreizten Beine und der Fechtlehrerstellungen, der ewig zum Himmel gehobenen Arme und leidenschaftlich schnaubenden Gesichter, die seit David die französische Malerei beherrschten, ist bei ihm vollständige Bewegungslosigkeit getreten. Vom geistigen Ausdruck, nicht vom scenischen Effekt geht er aus, hält sich gleichsam innerhalb der Regeln, welche die classische Sculptur beherrschten, in die ebenfalls das Pathetische erst seit der Verfallzeit, seit den Pergamenern, dem Laokoon und dem farnesischen Stier eindrang. Alles trägt das Gepräge erhabener Ruhe, Alles ist beseelt von innerm Leben und verhaltener Leidenschaft. Selbst wenn Götter kämpfen, geschieht es ohne grosse Gesten, sie brauchen nur eine Bewegung der Augenbrauen, um wie Zeus die Erde erzittern zu lassen.

Ebenso eigenartig wie die ernste Formensprache ist seine geistige Auffassung der alten Mythen, eine Auffassung, die frühere Generationen noch nicht haben konnten, sondern die erst dem Geistes-



Moreau: Zeichnung für Email.

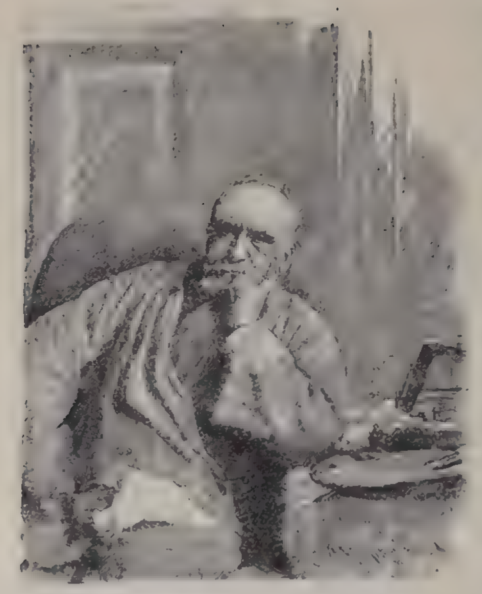
zustand vom Schlusse des 19. Jahrhunderts entspricht. Gerade in den letzten Jahrzehnten haben archäologische Ausgrabungen und wissenschaftliche Forschungen die Anschauungen über alte Mythologie in ungeahnter Weise vertieft und erweitert. Neben dem Lachen des griechischen Pan hören wir die Seufzer und Krämpfe Asiens, das in seinem Schmerz Götter gebiert, die, in die liebenden Arme orientalischer Göttinnen gebettet, jung wie Frühlingsblumen dahinsterben. Wir wissen von Chryselephantinstatuen, die von oben bis unten mit Edelsteinen bedeckt waren; wir kennen die graziösen Terracotten von Tanagra. Kein Archäolog hätte vor dem Bekanntwerden der Tanagrastatuetten geglaubt, der Eros des Hesiod könnte ein so lieber, kleiner muthwilliger Bub sein. Kein Künstler hätte vor der Entdeckung der cyprischen Statuen gewagt, eine griechische Göttin mit Blumen, Kopfnadeln und einer überladenen Tiara zu coiffiren. Moreau ist, durch diese Dinge angeregt, zu seltsam pretiösen Inspirationen gekommen. Man sagt, dass er in seinem Atelier wie in einem Thurme arbeite, der von Edelstein und Elfenbein strotzt. Er gefällt sich darin, wie die cyprischen Funde es lehrten, die Figuren seiner Legenden in die köstlichsten Stoffe zu kleiden, aus den tiefsten und leuchtendsten Farben ihre Gewänder zu wählen und ihnen Busen und Arm mit fabelhaftem Geschmeide fast überreich zu schmücken. Jede Figur ist ein glänzendes Idol, das ein goldenes, mit Juwelen besetztes Brokatkleid umschleppt und umleuchtet. Selbst auf die Land-

schaften erstreckt sich sein Schmuckbedürfniss. Sie sind unwahrscheinlich, viel zu schön, viel zu reich, viel zu seltsam, um in Wirklichkeit vorzukommen, aber sie stehen in inniger Harmonie mit dem Charakter dieser reichgekleideten Figuren, die wie melancholisch mystische Traumgestalten in ihnen wandeln. Die capriciöse Renaissancegeneration hat zuweilen classische Stoffe in diesem Sinne behandelt, nur ist zwischen Filippino Lippi und Gustave Moreau der gleiche Unterschied wie zwischen Botticelli und Burne-Jones: dass jener — wie Shakespeare im Sommernachtstraum — die Antike in ein frohes, phantastisches Märchenland verwandelte, während in Moreaus Bildern die Flamme sehnsüchtiger Romantik sprüht, die einst aus Hölderlins armem Dichterherzen lodernd emporschlug.

Sein »Orpheus« ist eines seiner bezeichnendsten und schönsten Werke. Nicht aus der antiken Tragödie hat er die Composition genommen. Das Drama ist beendet. Orpheus ist von den Mänaden zerrissen, die Glieder des Sängers sind zerstreut über die eisigen Gefilde der hyperboreischen Lande. Sein Kopf, von der für immer stummen Lyra getragen, ist an dem Ufer des Erebos gestrandet. Die Natur, in geheimnissvoller Ruhe, scheint zu schlafen. Man sieht ringsum nur stehende Gewässer und bleiches Licht, hört nichts als den Ton einer grellen, kleinen Flöte, die ein am Felsen sitzender barbarischer Hirte pfeift. Eine thracische Jungfrau, das Haar mit einem Kranze geschmückt, sehr ernst, hat das Haupt des Sängers aufgehoben und betrachtet es lange, ruhig. Ist es nur Mitleid, was in ihren Augen liegt? Ein romantisches Griechenthum, eine tiefe Melancholie geht durch das Bild, der antike Roman endet mit einem Schrei der Liebe.

In seinem »Oedipus« von 1864 und dem »Herakles« von 1878 behandelte er Kampfscenen — das heroische Ringen zwischen Mensch und Thier, und auch in diesen beiden Bildern ist keine Gewaltsamkeit, keine Heftigkeit, keine Bewegung. In schrecklichem Schweigen kreuzen auf dem Bilde des »Oedipus und der Sphinx« die beiden Gegner die Blicke, ihr Athem mischt sich. Wie ein lebendiges Räthsel starrt das geflügelte Wesen den Fremdling an, doch der Jüngling mit den langen Haaren steht so ruhig vor ihr, dass man fühlt: er kennt das entscheidende Wort.

Auf dem Bilde »Helena vor den Mauern Trojas« hebt die Gestalt der Zauberin, unbeweglich dastehend, wie eine Goldelfenbeinstatue von blutrothem Horizonte sich ab, bekleidet mit einer Robe, die wie ein Reliquienschrein von bunten Steinen und Diamanten

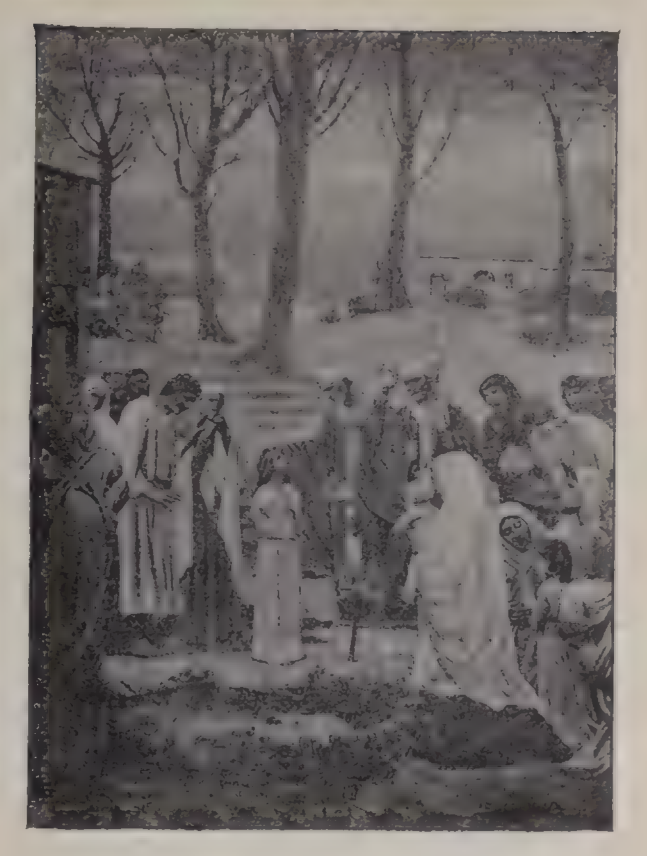


Puvis de Chavannes.

glitzert. In der Hand hält sie wie die Picdame des Kartenspiels eine grosse Blume. Haufen pfeildurchbohrter Leichen liegen ihr zu Füssen. Doch sie hat keinen Blick des Mitleids für die Sterbenden, deren Röcheln zu ihr herauf dringt. Ihre weiten, gefühllosen Augen blicken starr in's Leere. Sie sieht im Gold des Sonnenunterganges den Rauch, der vom Lager der Griechen aufsteigt. Sie wird die schönen Schiffe des Menelaos besteigen, wird im Triumph nach Hellas zurückkehren, wo ihr neue Liebe beschieden. Und die Blicke der Greise haften bewundernd auf ihr. »Es ist recht, dass um ein solches Weib die Achaeer und Troer kämpfen.« Helena in ihrer blonden, wollüstigen Schönheit verwandelt unter Moreaus Händen sich in das Verhängniss, das über blutgetränkten Boden schreitet, in die Gottheit des Unheils, die, ohne es zu wissen, Alles vergiftet, was sich ihr nähert, was sie betrachtet oder berührt.

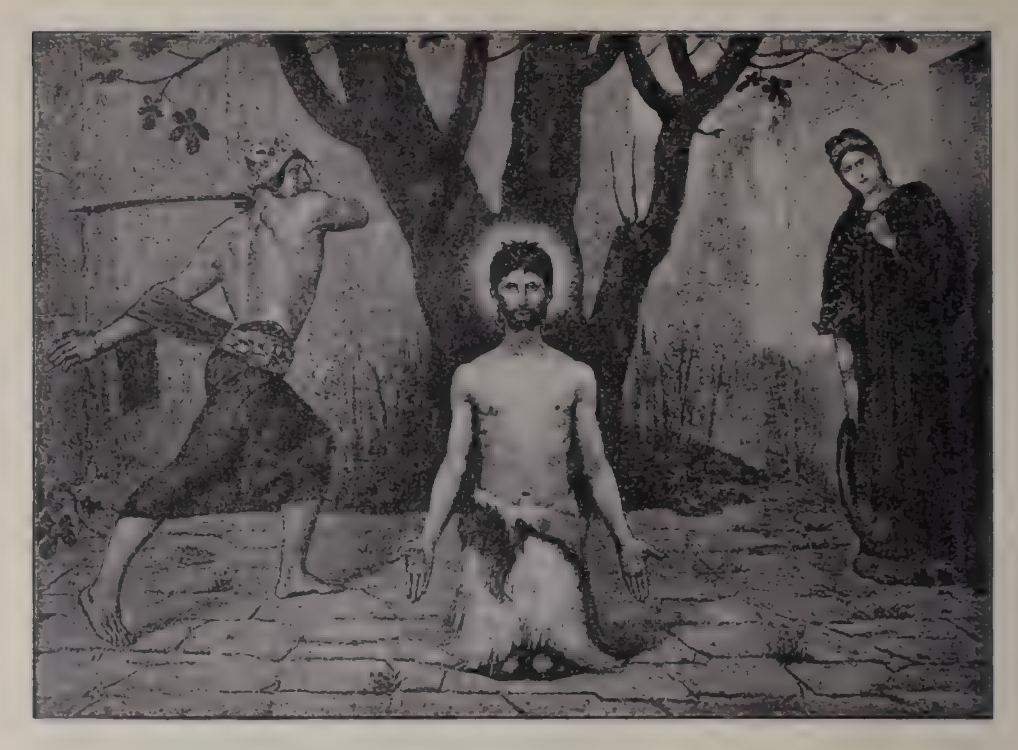
In dem Bilde der Galatea feiert sein Geschmack an Juwelen und Email die höchsten Triumphe. Die Grotte ist ein grosser, glitzernder Schmuckkasten. Blumen aus Sonne, Blätter aus Sternen, Ranken von Korallen strecken ihre Zweige aus und öffnen ihre Kelche. Mitten darin im Allerheiligsten ruht als das glänzendste Kleinod der strahlende Körper der schlafenden Galatea, eine Art griechische Susanna, vom glotzenden Demantauge Polyphems belauscht.

Und wie er diese griechischen Gestalten in die süsse Dämmerung einer tiefen romantischen Melancholie taucht, so sind die Figuren der Bibel bei Moreau von einem Schatten indischen Buddhismus, vom Hauche einer pantheistischen Mystik umflossen, der auch sie in ein sonderbares modernes Licht rückt. In seinem »David« schildert er still und friedlich das Eingehen einer Menschenseele in's Nirwana. Der uralte König sitzt träumend auf seinem reichen Thron. Ein Engel in glänzender Schönheit wacht bei dem Phantom, dessen Lebensflamme langsam verlöscht. Ein merkwürdiges Himmelslicht fällt auf ihn hernieder. Zwischen den Pfeilern hindurch blinkt



Puvis de Chavannes: Die Jugend der heil. Genovefa.

fahl der abendliche Horizont — man fühlt, es ist das Ende eines langen Tages. Seine Salomebilder von 1878 wirkten in ihrer seltsamen Opiumstimmung wie eine Umschreibung des Heine'schen Gedichtes im Atta Troll. In einem düsteren, von mächtigen Säulen getragenen Saal, durch den bunte Lampen und betäubende Räucherkerzen ein blaurothes Licht breiten, sitzt, halb eingeschläfert durch Haschisch, in Seide gehüllt, unbeweglich wie ein indischer Götze Herodes, der König. Bleich und finster ist sein Gesicht, der Thron gleicht einem crystallenen Beichtstuhl, zusammengesetzt aus allen Reichthümern der Welt. Zwei Frauen lehnen am Fuss eines Pfeilers. Eine schlägt die Saiten einer Laute, ein kleiner Panther gähnt neben einem Rauchfass. Auf dem bunten Mosaikfussboden liegen Blumen. Salome tritt hervor. Leicht wie eine Traumgestalt, auf den Fussspitzen trippelnd, eine zitternde Lotosblume in der Hand, fängt sie an zu tanzen. Eine glänzende Tiara deckt ihr Haupt, ihr Körper ist mit allen Edelsteinen geschmückt, die die Drachen in den Adern der Erde hüten. Immer schneller, immer wollüstiger dreht und streckt sie die üppigen Glieder, plötzlich zuckt sie zusammen, fährt tastend mit der Hand nach dem Herzen — sie hat gesehen, wie der Henker den Kopf des Johannes vom Rumpfe trennte. — Inmitten eines orientalischen Parkes liegt der Körper des Täufers im Grase, der Kopf ist in ein Becken gelegt, und Salome, wie eine blutige Tigerin, betrachtet ihn mit Blicken heisshungriger Liebe.



Puvis de Chavannes: Enthauptung Johannes des Täufers.

So verschieden sie in ihrer Technik erscheinen, besteht doch mancher Berührungspunkt zwischen dem visionären Gustave Moreau und *Puvis de Chavannes,* dem originellen und reizvollen Schöpfer der decorativen Malerei des 19. Jahrhunderts. Wo der Eine detaillirt, vereinfacht der Andere, wo jener pretiös ist, wirkt dieser asketisch, gleichwohl sind sie durch innerliche Sympathie verknüpft.

Puvis de Chavannes, der ewig junge, ist der Domenico Ghirlandajo des 19. Jahrhunderts. Das Hervorragendste, was in den letzten dreissig Jahren an monumentalen Arbeiten in Frankreich entstand, verdankt ihm sein Dasein. Im Treppenhaus der Museen von Amiens, Marseille und Lyon, im Pariser Pantheon und der neuen Sorbonne, im Rathhaus von Poitiers und vielen anderen französischen Städten sind Wandmalereien von ihm vorhanden: Bilder, die schwer in trockener Prosa Strich für Strich zu beschreiben. Die beiden Werke, mit denen er 1861 die Decorationsfolge im Museum von Amiens eröffnete, sind Bellum und Concordia unterschrieben. Auf dem einen ziehen kriegerische Reiter über eine einförmige Fläche. Zwei Rauchsäulen — finstere Zeugen der Trauer und Verwüstung — breiten ihren dunkeln Schatten über stille Felder, während



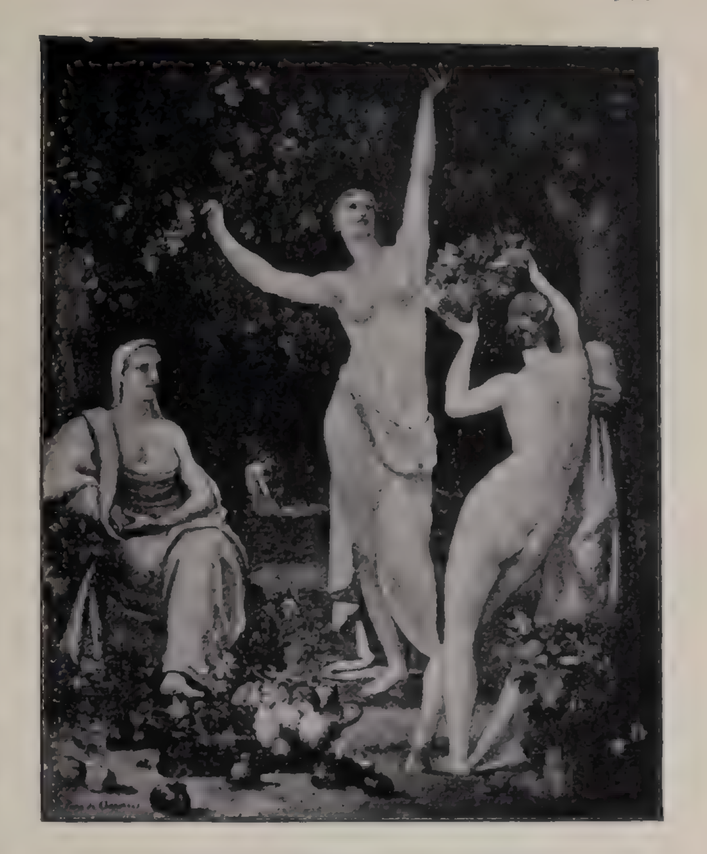
Puvis de Chavannes: Antike Vision.

brennende Mühlen hier und da, wie Fackeln in den düstern Himmel aufragen. Auf dem Gegenstück der »Concordia« sind Frauen dargestellt, die Blumen pflücken, und nackte Jünglinge, die in blühendem Lorbeerhain ihre Pferde zum Lauf treiben. Im Pariser Pantheon 1876/78 malte er die Jugend der heiligen Genovefa. Eine lachende Frühlingslandschaft voller Lenzeslust dehnt sich aus unter dem hellen Himmel der Isle de France. Ruhige Gestalten bewegen sich darin, Männer und Frauen, Kinder und Greise. Ein Bischof legt seine Hand auf die Stirn einer kleinen Hirtin; fern landen Schiffer mit ihren Barken. Ein »heiliger Hain, der den Künsten und Musen geweiht ist«, eröffnet die Decoration des Lyoner Museums. Auf der einen Seite ein dichter Wald, tief und dunkel, auf der andern violett blaue Berge, die den Horizont begrenzen, und ein grosser See, in dem sich bläulicher Aether spiegelt; vorn grüne Wiesen, wo die Blumen wie Sterne funkeln, und vereinzelte Bäume, Tannen und Eichen, die ihre geraden mächtigen Stämme starr in den Himmel strecken. Am Fusse einer Säulenhalle lagern am Ufer



Puvis de Chavannes: Christliche Inspiration.

oder stehen aufrecht im blassen Rasen seltsame Gestalten, von denen eine mit dem Arm zur Höhe weist, eine andere meditirend das Kinn in die Hand stützt, eine dritte eine Schriftrolle entfaltet. Epheben bringen Blumen herbei und winden Kränze. Die »antike Vision« und die »christliche Inspiration« vollenden den Cyklus. Das erste dieser Bilder führt in attisches Land. Hinter einer einfachen Hügellandschaft kräuselt sich das blauende Meer, dem schimmernde Eilande entsteigen; klarer Himmel breitet seine Lichtfülle darüber. Hier und da stehen Bäume und Sträucher. Ein Hirt bläst auf der Syrinx, Ziegen grasen; fünf weibliche Gestalten, die einen nackt, andere bekleidet, liebkosen im hohen Grase zahme Pfauen oder athmen, gelehnt an ein Säulengeländer, die frische Kühle. Weiter hinten, am Fuss einer Anhöhe, ist ein junges Weib statuengleich aufgerichtet und spricht einem Jüngling zu, während in der Ferne am Meeressaum ein gespenstischer Reiterzug wie auf Phidias' Panthenonfries hastig vorbeisprengt. Auf dem Gegenstück, der »christlichen Inspiration«, sind in der Vorhalle einer Abteikirche kunstliebende Klosterbrüder versammelt. Fresken, naiv



Puvis de Chavannes: Der Herbst.

im Stile der Sieneser Schule schmücken die Wände. Einer der Mönche, der an den Bildern arbeitet, ist von der Staffel gestiegen und betrachtet prüfend sein Werk. In einer Vase am Boden blühen Lilien. Draussen aber, über der Klostermauer breitet die Abendröthe ihr verscheidendes Licht mild über eine einsame Landschaft, aus der kerzengerade dunkle Cypressen zum Aether aufstreben. Bei der Decoration der Sorbonne handelte es sich darum, an der Mauer des grossen Amphitheaters, das den feierlichen Facultäts-Sitzungen zur Stätte dient, gegenüber den Statuen der Gründer, an all die erhabenen Aufgaben, denen die Sorbonne geweiht ist, zu erinnern. Puvis that es, indem er in einem heiligen Hain einen Thron aufrichtete, auf dem eine ernste, in dunkle Kleider gehüllte Matrone, die alte Sorbonne nachdenklich sitzt. Zwei Genien an ihrer Seite bringen Palmzweige und Kronen als Weihespenden für die berühmten Geister der Vergangenheit herbei. Rings stehen manigfache Gestalten in jenen Trachten, die in Florenz zur Zeit Botticellis und Filippino Lippis den Künsten und Wissenschaften gegeben wurden. Dem Fels, der sie trägt, entquillt der belebende Quell, aus dem die Jugend Wissen und neue Kraft schöpft. Ein dichter Wald trennt den stillen, den Musen geweihten Ort vom Geräusch und den Kleinlichkeiten des Lebens. — Auf dem Gemälde »Inter artes et naturam« im Treppenhaus des Museums von Rouen, sieht man inmitten einer normanischen Landschaft unter Apfelbäumen, deren Zweige unter der Fruchtlast sich senken, Künstler ge-

lagert, die über den Trümmern mittelalterlicher Bauwerke sinnen; auf der andern Seite eine Frau, die auf den Knieen ein Kind hält, eine andere, die einen fruchtbeschwerten Ast zu ergreifen sucht, und rings eine Gruppe von Malern, die die Anmuth dieser einfachen, harmonischen Bewegung entzückt betrachten.

Puvis de Chavannes ist kein virtuoser Techniker; er ist für einen Franzosen fast ungeschickt, sehr wenig seines Handwerks sicher. Leicht möglich, dass eine spätere Zeit ihn nicht unter die grossen Maler wird rechnen wollen. Aber was sie nie vergessen kann, ist, dass er die decorative Kunst nach einer Zeit langer Verirrungen überhaupt zu ihrer eigentlichen Bestimmung zurückführte.

War bisher das Gute an der sogenannten monumentalen Malerei des 19. Jahrhunderts in der Regel nicht neu, sondern glücklicheren Zeiten entnommen, so war das Neue an ihr, das erzählende Element, nicht gut oder wenigstens nicht geschmackvoll. Als Paolo Veronese seine Bilder im Dogenpalast oder Giulio Romano seine Fresken der Sala dei Giganti in Mantua schuf, dachten beide nicht an die Mission der Volkserziehung, an Erweckung patriotischer Gefühle, sondern wollten nur malerisch, festlich, stimmungsvoll wirken. Empfindungen und Träume wecken, feierlich stimmen, das Auge erfreuen und den Geist erheben, war die Aufgabe der Maler, denen die Wände eines Baues zu schmücken anvertraut wurden. Was sie gaben, war decorative Musik, die mit ihrer Feierlichkeit das Haus erfüllte, wie weihevoller Orgelklang die Kirche durchtönt. Ihre Bilder verlangten keinen Commentar, keine Anstrengung des Gehirns, keine geschichtliche Vorbildung. Die Malerei, die im 19. Jahrhundert bei officiellen Gelegenheiten auftrat und wegen ihrer pädagogischen Wirksamkeit von den Regierungen unterstützt wurde, durfte nicht mit dieser allgemeinen Stimmung sich begnügen, musste die Farben stärker auftragen, nicht zur Empfindung, sondern zum Verstande sprechen. Beschreibende Prosa trat an die Stelle der Lyrik.

Puvis de Chavannes ging auf das wahre Princip der Alten zurück, indem er auf jeden lehrhaften Inhalt verzichtete. Wenn im Pariser Pantheon von all den ehrenwerthen Panneaux, mit denen die anerkannten Meister der schönen Linie den Tempel der heiligen Genovefa illustrirten, das Auge hinüberschweift zu den Werken Puvis', von Ludwig dem Heiligen, Chlodwig, Jeanne d'Arc und Dionysius sanctus hinüber zur Jugend der heiligen Genovefa, so ist's, als ginge man von einer trockenen Weltgeschichte zur Lectüre der Virgil'schen



Puvis de Chavannes: Le bois sacré, cher aux Arts et aux Muses.

Eklogen über. Dort Archäologie-Colleg, Decoration und Theater, hier schlichte Poesie und lyrischer Zauber, eine märchenhafte Evocation aus ferner Vergangenheit, Legendenstimmung, die das Alltägliche bannt. Nichts ausdrücken und darstellen will seine Kunst, sie will nur reizen und stimmen, wie Musik, die man leis aus der Ferne hört. Seine Menschen vollführen keine bedeutungsvollen Handlungen; auch keine gelehrten Attribute, wie sie Griechenland und die Renaissance einführte, sind zu ihrer Charakteristik verwendet. Er malt nicht Mars, Hephästos, Minerva, sondern den Krieg, die Arbeit, den Frieden. Weder akademische Bellonen, noch Schwerterhiebe, Ritterrüstungen und wehende Standarten bedurfte er, um im Museum von Amiens das Wort Bellum in die Sprache der Malerei zu übersetzen. Eine Gruppe erschlagener und trauernder Weiber, kriegerische Reiter und eine einfache Landschaft war ausreichend, das Drama des Krieges in seiner ganzen unheimlichen Grösse zu beschwören. Aber nicht von akademischer Dürre allein, auch von derber Erdenschwere hält er sich fern. Die Schnitter, die auf seinem Gemälde »der Sommer« arbeiten, sind modern in ihren Bewegungen, in ihrer ganzen Erscheinung, und gleichwohl wirken sie zeitlos, in ein Jenseits entrückt — wie Menschen, die gestern gelebt haben könnten, aber auch vor tausend Jahren. Das ganze Dasein erscheint bei Puvis wie ein Tag ohne Anfang und Ende, paradiesisch, unveränderlich, ewig. Um diese transcendentale Wirkung zu erzielen, genügt ihm ein sehr einfaches Mittel: gleich Millet verallgemeinert er das Individuelle, mässigt das von der Natur Gegebene; antike Nacktheit vereinigt sich ungezwungen mit

modernem Costüm; eine gewollte Einfachheit, die nichts von akademischer Aktmalerei hat, spricht aus der Formgebung. Selbst die Landschaft führt er auf ihre Grundformen, auf ihre wesentlichen ausdrucksvollen Züge zurück. Allein durch eine gewisse Concordanz der Linien, einen bestimmten Rhythmus der Form erreicht er die ernst feierliche oder idyllische Stimmung.

Die Quattrocentisten, namentlich Ghirlandajo, waren ihm für diese epische Einfachheit vorbildlich, und er wirkt neben Baudry, dem geistreichen und geschickten Decorateur der modernisirten Hochrenaissance wie ein wiederaufgelebter Primitiver. Seine Bilder haben etwas duftig Archaisches; Priesterliches, wenn man will, etwas Seraphisches, Heiliges. Oft glaubt man ausser Fra Angelico namentlich den Einfluss alter Teppiche wahrzunehmen, aber weiss doch kein Vorbild anzugeben, dem er copirend sich anschloss. Und was ihn, wie Moreau, in scharfen Gegensatz zu den Alten stellt, ist, dass statt deren sonnig lächelnder Heiterkeit auch bei ihm jene melancholisch- schwermüthige Stimmung herrscht, die erst der Schluss des 19. Jahrhunderts in die Welt brachte.

Als er, ein Landsmann Flandrins und Chenavards, vor fast einem halben Jahrhundert bei Couture seine Laufbahn begann, verstand die Welt seine Bilder noch nicht. Man tadelte die Armuth seiner Palette, versicherte, dass sie zu einfach und beschränkt in ihren farbigen Mitteln sei, man nannte ihn einen Fastenmaler, einen »peintre de carême«, dessen mattes Auge in der Natur nur unschöne Linien, einförmig graue Töne bemerke. Namentlich die Damen waren gegen ihn — sie sahen eine persönliche Beleidigung in seinen mageren Gestalten. Auch die ruhige Unbeweglichkeit der Figuren tadelte man und hiess ihn, als er 1854 seine ersten Bilder gleichzeitig mit Courbet ausstellte, einen fou tranquille, so wie man jenen einen fou furieux taufte. Später hat er gerade durch diese beiden Eigenschaften, seine grandiose Ruhe und seine »anämische« Malerei, die Welt in seinen Bann gezogen und die französische Kunst in neue Bahnen gelenkt.

Wie seine Landschaften keinen bewegten Wolkenzug kennen, nichts Abruptes, keinen Kampf der Elemente, so vermeiden auch die Figuren jedes grossrednerische Pathos. Sie sind ewig jung, frei von brutalen Leidenschaften, von einer Atmosphäre der Ruhe und des Vergessens umflossen. Mag er das alte Hellas oder stilles Klosterleben heraufbeschwören, stets liegt über Gestalten und Landschaft milde

Weihestimmung und träumerischer Friede; keine gewaltsame Bewegung, kein lauter Ton stört durch schreiende Lebhaftigkeit die Stimmung.

Auch die Farbe bringt keinen Missklang in die grosse Harmonie. Sie ist sehr weich, hell, aber doch gedämpft, von jener matten stumpfen Unbestimmtheit, wie bleichende Tapisserien oder erblassende Fresken sie zeigen. Mild und zart, in kreidegrauer Einheit, die das Wirkliche bannt und den Traum bringt, umfliesst sie die schemenhaften Figuren. Man kann seine Bilder gar nicht denken ohne dieses reine und doch verschleierte Licht, diese silberne, durchsichtige, Plato würde sagen: von göttlichem Odem gesättigte Luft, ohne die zarten Töne dieser bleich grünen, bleich rosigen, bleich violetten Kleider, die fein wie welkende Blumen sind, und diese Carnation, die den Gestalten etwas Geisterhaftes, Ueberirdisches verleiht. Alles wirkt wie ein Lied von ganz hohen, fein gestrichenen, zitternden Geigentönen, stimmt heiter und sentimental, glücklich und traurig, lässt das Irdische vergessen und versetzt in eine ferne, weihevoll friedliche Welt.

Mon coeur est en repos, mon âme est en silence,
Le bruit lointain du monde expire en arrivant,
Comme un son éloigné qu'affaiblit la distance,
A l'oreille incertaine apporté par le vent.

J'ai trop vu, trop senti, trop aimé dans ma vie;
Je viens chercher vivant le calme du Léthé:
Beaux lieux, soyez pour moi ces bords où l'on oublie
L'oubli seul désormais est ma félicité.

D'ici je vois la vie, à travers un nuage,
S'évanouir pour moi dans l'ombre du passé . . .
L'amitié me trahit, la pitié m'abandonne,
Et, seul, je descends le sentier de tombeaux.

Mais la nature est là qui t'invite et qui t'aime;
Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours;
Quand tout change pour toi, la nature est la même,
Et le même soleil se lève sur tes jours.

Puvis' schleierhafte Harmonie noch mehr in's träumerisch Unbestimmte transponirt und mit matteren, elegisch stimmenden Tonlagen versetzt, ist *Cazin*. Er erwartet uns, wenn der Abend anfängt und erzählt mit vibrirender Stimme Dinge, die sanft melancholisch machen. Er hat seine Stunde, seine Welt, seine Menschen. Die Stunde


Charles Cazin.

ist jene räthselvoll mystische, wenn die Sonne untergegangen ist und der Mond aufgeht, wenn sich weiche Schatten über die Erde legen, Vergessenheit bringend. Und das Land, in das er führt, ist ein feuchtes, nebliges Land, mit Dünen und blassem Grün, unter einem schweren Himmel, der nur selten von einem blauen Hoffnungsstrahl durchzuckt ist, ein Land der Lethe, gemacht, sich selbst zu vergessen, sich süssen Qualen, einer unendlichen Müdigkeit hinzugeben. Die Motive seiner Landschaften sind immer sehr einfach, vielleicht von einer gesuchten, nicht mehr einer ganz naiven Einfachheit. Er zeigt etwa den Eingang in ein Dorf mit ein paar Hütten, ein paar dünnen Pappeln und röthlichen Ziegeldächern, die sich im weisslichen Schatten des Abends baden. — Ueber die breite, von unregelmässigen Häusern umgebene Strasse einer Provinzstadt klatscht Regen nieder. Es ist Nacht, am Himmel stehen schwarze Wolken, hinter denen leise der Mond hervorlugt. In den Fenstern der Häuser schimmern die Lampen und eine alte Postkutsche rollt schwer über das glitschrige Pflaster. Oder über ein einsames grünes Feld mit einer Windmühle und einem träg fliessenden Bächlein haben fahle grüne Schatten sich gelagert. Unheimliches Schweigen deckt die Erde, nur am Himmel lebt es noch und ein Blitz zuckt, nicht pathetisch leuchtend, sondern wie ein silberweisser elektrischer Funke durch das schwarze Firmament. Corot allein hat Aehnliches gemalt, doch wo jener heiter ist, wirkt Cazin elegisch. Die einsamen Häuschen sind von gespenstischem Grau. Wie in bebender Angst schauern die Bäume zusammen. Feucht hängt der Nebel in den braunen Zweigen. Scheue Abendschatten huschen umher. Eine nordische Malaria herrscht. Zuweilen schreit klagend ein Seevogel. Man muss, ich weiss nicht durch welche Ideenverbindung, an russische Romane, an Nihilismus, an Raskolnikoff denken. Man möchte sich am Raine des Weges hinsetzen . . träumen . . . so wie Verlaine singt:



Cazin: Dämmerung.

La lune blanche
Luit dans les bois
De chaque branche
Part une voix.
L'étang reflète
Profond miroir
La silhouette
Du saule noir

Où le vent pleure . .
Rêvons c'est l'heure.
Un vaste et tendre
Apaisement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise
C'est l'heure exquise.

Zuweilen verbindet sich die landschaftliche Stimmung mit der Erinnerung an ähnliche Empfindungen, die Stellen der Bibel oder der Legende in ihm erweckten. Dann entstehen die biblischen oder mythologischen Bilder, die ihn in den letzten Jahren hauptsächlich beschäftigten. Graugrüne Dämmerung ist über die Erde gebreitet; die Schatten des Abends verdrängen die letzen Sonnenstrahlen. Vor einer strohgedeckten Hütte, an deren Dach eine Leiter lehnt und deren ärmlichen Hofraum ein alter Bretterzaun einschliesst, sitzt auf einem Bündel Stroh eine Mutter mit ihrem Kind; ein Mann in



Cazin: Une ville morte.

braunem Mantel, auf einen Stock gestützt, steht daneben — die Geburt Christi. — Zwei einsame Menschen, Mann und Frau, schreiten durch welliges, sanftes Gelände. Die Sonne sinkt. Kein Haus wird während der Nacht den müden Wanderern Schutz gewähren, aber der Schatten des Abends, der allmählich herniedersteigt, umfängt sie mit melancholischem Frieden — die Flucht nach Aegypten. Eine trockene Sandwüste, aus der hier und da ein hungriger Strauch sich erhebt und über der schwül die dörrende Sommersonne brütet, bildet die Umgebung in dem Bilde »Hagar und Ismael«. Oder die Befestigungswerke einer mittelalterlichen Stadt sind dargestellt. Die Nacht naht, Wachtfeuer brennen, knorrige Gestalten stehen am Ambos und schmieden Waffen, Wachtposten schreiten ernst die Festungsgräben entlang. Die belagerte Stadt ist Bethulien, und das Weib, das unheimlichen Blicks aus dem Stadtthor schreitet, ist Judith, die, von ihrer Magd begleitet, sich aufmacht, den Holofernes zu tödten. Durch solche Werke ist Cazin der Schöpfer der religiösen Stimmungslandschaft geworden, die seitdem in der französischen und deutschen



Cazin: Hagar und Ismael.

Malerei so weite Kreise zog. Das Costüm ist zeitlos, fast mehr der Gegenwart als der Vergangenheit angehörig, aber aus den grossen Linien der Landschaften spricht etwas so Biblisches, Patriarchalisches, eine so weltferne mystische Poesie, dass auch die Menschen wie Visionen aus weiter Vergangenheit wirken.

Die Bilder der Frau *Cazin* bestätigen die alte physiologische Thatsache, dass Eheleute durch langes Zusammenleben sich ähnlich werden. Die delicate Sensibilität ihres Mannes kehrt bei ihr mit einer weiblichen Nüance wieder, seine ruhige Empfindung wird bei ihr nervös. Mag sie eine Bäuerin zeichnen, die ihr Kleid näht, oder junge Mädchen mit dem Buch auf den Knieen nachdenklich im Garten sitzen lassen, oder Statuen für Grabmonumente entwerfen — durch Alles geht etwas tief Träumerisches, still Melancholisches, schluchzendes Thränenglück und rührende Wehmuth.

Die weitere Fortsetzung der Richtung bezeichnet der reizende, mysteriöse *Eugène Carrière,* der »moderne Madonnenmaler«, wie Edmond de Goncourt ihn nannte. Wohl Keiner vorher hat das unbewusste Seelenleben der Kinder mit dieser zarten Versenkung gemalt: diese kleinen Hände, die nach etwas greifen, diese stammelnden Lippen, die die Mutter küssen möchten, diese träumenden, in's Unendliche starrenden Augen. Doch obwohl aus seinen Bildern junge Wesen schauen, die zu leben anfangen, deren Blicke gross der Zukunft sich öffnen, liegt doch eine tiefe Traurigkeit darüber. Seine Gestalten bewegen sich schweigend und ernst in weicher, geheimnissvoller Dämmerung, gleichsam durch einen Gazeschleier von der Wirklichkeit getrennt. Alle Formen verschwimmen, welkende Blumen verbreiten einen einschläfernden Duft; es ist, als ob Fledermäuse unsichtbar die Luft durchflatterten. Selbst als Porträtmaler bleibt



Cazin: Judith.

er der in ewigem Nebel und mystischem Dunst träumende Poet. Alphonse Daudet, Geffroy, Dolent, Edmond de Goncourt wirkten in seinen Bildnissen wie in Dampf aufgelöst, und doch war die Charakterzeichnung von erstaunlicher Kraft, fest hingeschrieben mit einem durchdringenden Blick für das Seelische, wie nur Ribot ihn hatte.

Auf dem entgegengesetzten Pol steht *Paul Albert Besnard:* unter den Anbetern des Lichts wohl der raffinirteste, mächtigste Poet, ein Luminist, dem keine Töne hoch genug sind, um mit ihnen auf den Fasern der Seele zu spielen. Aus der Ecole des Beaux Arts hervorgegangen, ein sehr bemerkter Prix de Rome, hatte er sich lange in steif officiellen Bahnen bewegt und sprengte erst vor etwa zehn Jahren die akademische Hülle, um der feine Künstler zu werden, den die Jungen heute verehren; ein Sucher, dessen Werke sehr verschiedenartig an Werth sind, aber durch die kecke Sicherheit, mit der sie die schwierigsten Beleuchtungsprobleme anpacken und lösen, immer



Carrière: Maternité.

von Neuem frappiren. Während in Whistler, Puvis de Chavannes, Cazin und Carrière auf die Manetsche Helligkeit ein Rückschlag in's Düstre, in nebelhaft bleiche Tonschönheit folgte, schwelgt Besnard, weiterschreitend auf Manets Wege, in den subtilsten, auch von den kühnsten Impressionisten noch nicht herausgegebenen Beleuchtungseffecten, sucht die unerwartetsten, ungeahntesten Lichtblicke, die gewagtesten Farbengruppirungen zu fixiren. Röthlicher Feuerschein fällt auf gebleichte Blumen; Kronleuchter- und Kerzenlicht überstrahlt den sanften Schein der Lampe; das künstliche Licht kämpft mit plötzlich einbrechendem Tageslicht; Laternen, die sich wie goldene Lichter mit Purpurrand vom nächtlichen Firmament abheben, senden flimmernde Strahlen durch bläuliche Dämmerung. Auf dem Gebiete der Literatur bietet allein Jens Pieter Jacobsen eine Parallele, der zuweilen mit ähnlicher Feinfühligkeit in seinen Novellen den Wiederglanz der Flammen auf Gold und Silber, auf Seide und Sammet, auf Roth, Gelb und Blau beschreibt, oder die hundertfachen



Carrière: Alphonse Daudet.

Schattirungen aufzählt, in denen die Septembersonne das Gemach durchleuchtet.

Das Gruppenporträt seiner Kinder, wohl das erste Bild, das er (1888) in Deutschland ausstellte, war eine Harmonie in Roth. Ein Knabe und zwei Mädchen standen in allerliebster Unbefangenheit in einem ländlichen Zimmer, das sich auf eine bergige Landschaft öffnete. Roth war die Wand des Hintergrundes, roth das Costüm der Kleinen, und alle diese widerstreitenden Nüancen rother Töne waren durch genialen Geschmack zu harmonischer Einheit gebändigt. Ueber eine zweite Lichtstudie desselben Jahres würde Rubens sich gefreut haben. Eine nackte Frau hockte mit untergezogenen Füssen auf einem Divan, den Rücken zum Beschauer, und trank Thee. Auf diesem Rücken begegnen sich die warmen und kalten Reflexe des unsichtbaren Kaminfeuers und des unsichtbaren Tageslichts und zittern in gelblichen Streifen wie eine glühende Aureole über die weiche Haut. Auf einem dritten Bilde, das er »Vision de femme« nannte, erschien eine junge Frau mit entblösstem Oberkörper auf einer Terrasse, von rothblühenden Blumen und dem gelbglühenden



Besnard: Vision de femme.

Lichte des Mondes umflossen. Besnard dachte sich darunter die ewig junge Lutetia, wie sie über den Rhododendren der Champs Elysées schwebend auf den Lichterglanz des Café des Ambassadeurs herabschaut. 1889 brachte er eine Symphonie in Roth »die Sirene«: eine müde petite femme vom Montmartre steht in halbantiker Morgentoilette vor einem wogenden See, der unter den Strahlen der aufgehenden Sonne in brennendem Feuerroth und stumpfer Malvenfarbe erglüht. Der »Herbst« 1890 machte dasselbe Experiment in Grün. Ueber den grünlich schillernden Spiegel eines Sees wirft der Mond sein silbernes Licht, das zugleich in tausend Reflexen auf dem grünen Seidenkleid einer am Ufer sitzenden Dame spielt. Auf einem Bilde von 1891 sass eine junge Frau in elegantem Negligé am Piano. Ihr Mann daneben wendete das Notenblatt um. Hände, Gesichter und Kleider waren von Kerzenreflexen übergossen. Ein anderes, das er »Abendwolken« nannte, zeigte ein zartes Frauenprofil in einer violetten Landschaft, über der leicht die von der untergehenden Sonne orangeroth gefärbten Wolken schwebten. Sehr sanft in seiner grün-roth-blauen Harmonie wirkte 1892 das Doppelporträt der Mlles D., von denen die eine langsam in fast Leighton'scher Bewegung eine Schärpe auf die Schulter legte, während die andere sich beugte, um eine Blüthe von einem Rhododendron zu pflücken.

Der französische Staat erkannte das hervorragende decorative Talent, das sich in diesen Bildern aussprach, und gab Besnard Gelegenheit, in den letzten Jahren als Wandmaler seine höchsten



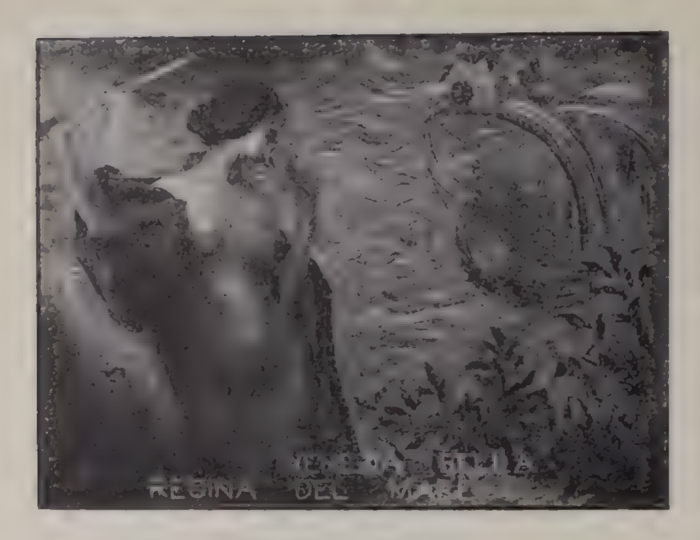
Besnard: Porträt der Mlles D.

Triumphe zu feiern. Auch hier ist er modern bis in's Mark, kennt keine feierlichen Gesten, keine alterthümelnde Naivetät; allein durch prickelnde, sprühende Farbenspiele weiss er die grossen Flächen in ein wunderbares Märchenreich zu verwandeln. »Die Astronomie« sollte 1890 als Plafondbild für den Salon des Sciences im Hotel de Ville gemalt werden. Noch vor zehn Jahren hätte kein Künstler diese Aufgabe anders als mittels entkleideter und mit belehrenden Attributen versehener Figuren gelöst. Die eine hätte einen Globus, die zweite einen Compass, die dritte ein Fernrohr gehalten, Lorbeerzweige in der andern Hand, um damit Galilei, Columbus oder Kepler zu krönen. Besnard sah von alledem ab. Er erinnerte sich, dass ein Plafond gleichsam ein Ausblick auf den Himmel ist, und malte den Planetenraum selbst, die Sterne, die zwischen der Erde und dem Mond ihren blauen Weg gehen. Die alten Figuren der Sternbilder ergeben ein graziöses Zusammenspiel leichter, weich dahinschwebender Körper. Aehnlich wirkt unter den Bildern der Ecole de Pharmacie die grosse, mit feierlicher Schlichtheit vorgetragene Composition »der Abend«. Die Atmosphäre ist graubläulich-weiss; einzelne Sterne blitzen auf, zwei uralte Leute, Mann und Weib, sitzen auf der Schwelle ihres Hauses, ernste, verwitterte Gestalten von stiller Grösse und ausdrucksvollen Linien. Der Alte blickt spähend zu den Sternen, wie mit dem Verlangen unendlicher Fortsetzung, das Weib lehnt sich müde und befriedigt an seine Schulter. Hinter ihnen in der Halle hängt über dem Feuer ein brodelnder Kessel, und eine junge Frau, ein Kind auf dem Arm, tritt durch die Thür — Mensch und Sternenwelt, Endliches und Unendliches in einfachen Symbolen.



Besnard: Der Abend.

Das sind etwa heute in Frankreich die repräsentirenden Geister, die Centren von denen die andern als Strahlen ausgehen. *Alfred Agache* wendete mit grossem Geschick einer allegorisch-stilisirenden Richtung im Sinne Barroccios sich zu. *Aman-Jean* hat, von den Praerafaeliten angeregt, für seine allegorischen Compositionen in Botticelli sein Vorbild gefunden und ist in seinen zarten Damenbildnissen ein Farbenneurastheniker à la Whistler. *Maurice Denis,* der in einem duftig archaisirenden Stil die Illustrationen für Verlaines Sagesse zeichnete, liebt als Maler den berauschenden Duft des Weihrauchs, die schleifenden Schritte und ruhig langsamen Bewegungen der Klosterfrauen, Menschen, die betend vor dem Altar knieen, und Priester, die vor der goldenen Statue der Jungfrau sich bekreuzen. Der in Paris lebende Spanier *Gandara* bekundet in nebelgrauen, verschwimmenden Bildnissen, über denen wie ein leichter Hauch die Farbe schwebt, ein grosses, an Carrière oder Whistler gemahnendes Talent. Der geistreiche Pointillist *Henri Martin* scheint vorläufig mit seinem »Kain und Abel« culminirt zu haben, einer der kraftvollsten Schöpfungen des jungen Frankreich. *Louis Picard* ist literarisch angehaucht, liebt Edgar Poe, die Mystik und Psychologie. *Ary Renan,* der Sohn Ernest Renans und Enkel Ary Scheffers, hat über die weichen, gebleichten Töne Puvis de Chavannes' einen sanften angelsächsischen Duft à la Walter Crane gebreitet. *Odilon Redon,* der geistreiche Lithograph, träumt von verzerrten Gesichtern, von Blumen, die kein sterbliches Auge gesehen, von weissen Riesenvögeln, die kreischend



Aman-Jean: Venezia.

eine schwarze Welt durchkreuzen. Poe'sche Angstgefühle nehmen Körper an, Gespenster wandeln am hellen Tage umher, und die seegrünen Augen blutender Medusenhäupter leuchten hypnotisirend durch nächtliches Dunkel. *Carlos Schwabe* zeichnete mit der liebenswürdigen Naivetät Hans Memlincs die Illustrationen zu Catulle Mendès' »Evangile de l'Enfance« und hatte auf der Rosenkreuzerausstellung 1892 ein zart archaistisches Bild »Feierabend« von einer Innigkeit, die an Fra Angelico streifte: dem Glockenthurm eines Kirchleins entflatterten Engel in wallenden Gewändern und schwebten friedreich, ruheverkündend über ein schlafendes Dorf.

Das benachbarte Belgien hat sich an dieser neuen Strömung vorläufig mit zwei hervorragenden Meistern betheiligt. »Sie haben den Himmel der Kunst mit einem Strahl aus dem Todtenreich ausgestattet. Sie haben einen neuen Schauer geschaffen«, schrieb Victor Hugo an Baudelaire, als dessen Fleurs du Mal erschienen, und diese »note macabre« kam in der bildenden Kunst durch *Felicien Rops* zum Ausdruck. Es ist gewagt, in einem deutschen Buche von ihm zu sprechen, denn seine Arbeiten gehören nicht zu denen, die man in den Kupferstichcabineten unter Glas ausstellt. Sie werden dort in der Abtheilung »Secreta« katalogisirt, wie die berühmten »freien« Werke Giulio Romanos, Marc Antons und Annibale Carraccis, wie Einiges von Fragonard, Boucher und Baudouin, wie Manches von Rowlandson und die Mehrzahl der japanischen Bilderbücher. Aber auch der Hermaphrodit des Vatikan und das Symplegma der Florentiner Tribuna sind indecent und doch nicht aus der Geschichte der griechischen Kunst zu streichen.

Rops ist einer der grössten oder — von Klinger abgesehen — vielleicht der grösste Radirer der Gegenwart. Er zählt heute 50 Jahre



Félicien Rops.

und blickt auf ein bewegtes Leben zurück. Seine Vorfahren waren Magyaren. Sein Grossvater siedelte von Ungarn nach Belgien über, wo er eine Wallonin heirathete. Dort (in Namur) wurde 1845 Félicien geboren. Nachdem er an der Brüsseler Universität studirt, verlor er seinen Vater und war Herr seiner Erbschaft. In einigen Jahren floss ein Vermögen durch seine Hände. Man sah ihn bald in Norwegen, England oder Montecarlo, bald in den vornehmen Seebädern seiner Heimath, wo er immer eine eigene Yacht für sich bereit hielt. Erst als sein Erbtheil aufgezehrt, fing er an zu arbeiten, illustrirte Witze für ein kleines Brüsseler Blatt »Das Krokodil«, gründete 1856 nach dem Vorbild des Pariser Charivari den »Uylenspiegel«, rief 1861 einen »Internationalen Radirclub« in's Leben, lauter Unternehmungen, die bald wieder eingingen. Nothdürftig durch Illustration von Romanen fristete er sein Dasein. Erst als er 1875 nach Paris gegangen, fand sein Talent ausgedehntere Beschäftigung. Seine Radirungen umfassen nach dem von Ramiro herausgegebenen Katalog heute etwa 600 Blatt, dazu kommen über 300 Lithographien — Werke, die ihn als Techniker den ersten Meistern dieser delicaten Kunstzweige gleichstellen. Rops begnügte sich nicht mit den gewöhnlichen Praktiken der Radirung, er verjüngte sie, erweiterte sie, combinirte neue mit dem Eifer des Alchymisten. Jedes seiner Blätter erkennt man sofort an dem geistreichen Accent der Zeichnung, der Breite der Behandlung, der Solidität der Conturen, an einer sonderbaren Mischung von Kraft und Grazie. Sein Stil, immer breit, nervös, concentrirt, hat zugleich etwas Abgewogenes, Correctes, Classisches. Wenige werfen eine Skizze so improvisirend auf's Papier, aber wenige besitzen auch in dem Grade die Fähigkeit, ein Blatt bis zur äussersten Grenze der Vollendung zu bringen. Er ist so metallisch sicher in der Zeichnung wie Ingres, so peinlich genau im Detail wie Meissonier, so breit und gross in der Bewegung wie Millet.

Viele dieser Pariser Werke sind ebenfalls Illustrationen: für die Lemerre'sche Ausgabe der Diaboliques des Barbey d'Aurévilly, für »le Vice suprême« von Josephin Péladan u. dgl. Doch später, als er nicht mehr für den Erwerb zu arbeiten brauchte, wurde aus dem Illustrator



Rops: Das Weib und die Sphinx.

ein Schöpfer. Félicien Rops führt heute ein sehr gemächliches Leben. Man kann ihn jeden Tag auf den Boulevards sehen, eine grosse hagere Gestalt mit wirrem, braungrauen Haar, lebhaft blitzendem Auge und scharfgeschnittenem Gesicht, dem ein spärlicher, in zwei kleinen Spitzen auslaufender Bart einen leicht mephistophelischen Zug gibt. In seinem Atelier geht es aus und ein von Besuchern. Rops, immer beweglich, sprüht in einem Feuerwerk von Laune und Witz, geht vom einen zum andern, steckt immer von neuem die ewig ausgegangene Cigarette an. Allein, beschäftigt er sich vorzugsweise mit Blumenzucht und verwendet alljährlich grosse Summen, um in Haarlem und Antwerpen »alte« Rosen oder Tulpen aufzukaufen, aus denen er neue Spielarten züchtet. Unter solchen Zerstreuungen vergeht der Tag, ohne dass er anscheinend etwas vollendet. Erst in der Nacht entstehen seine Werke. Die Träume, die Andere träumen, wirft er wachend mit sicherer Hand auf's Papier. Seine Erinnerungen verdichten sich. Alles, was er in seiner Vie de debauche erlebte, zieht an seinem Auge vorbei, und er erzählt davon mit dem Ernst des Philosophen.

Baudelaire hat in einem Gedicht »Don Juan aux Enfers« die Scene behandelt, wie die Pforte der Hölle sich hinter diesem Künstler des Lebensgenusses schliesst und wie ihm, der das Weib und seine Schmerzen verachtete, ein wildes herzzerreissendes Geheul aus dem Munde zahlloser Frauen nachwiehert. Rops zeigt die Kehrseite der Medaille. Die Alleinherrscherin in seinem Werke ist das Weib. Sie ist für ihn, was für die Griechen Venus, für die Renaissancemaler die Madonna gewesen. Keiner hat den weiblichen Körper mit



Rops: Versuchung des heiligen Antonius.

dieser Sicherheit gezeichnet, keiner das Weib so aufmerksam durch alle Stadien der Entwicklung verfolgt. Sein ganzes Werk ist ein hohes Lied auf die Eleganz, Zartheit und Degeneration des weiblichen Körpers, wie die moderne Civilisation ihn gemacht hat. Aber trotz der Wahrheit der Gesten, des Realismus der Typen, des modernen Costüms, trotz all dieser Strümpfe, Corsette und Spitzenunterröcke, die ihre Herkunft aus dem Moulin rouge nicht verleugnen — liegt in

Rops' Frauengestalten zugleich etwas, das über die Natur hinausgeht. Sie wirken wie übernatürliche Wesen, wie Nymphen, Dryaden, Bacchantinnen, wie seltsame Göttinnen einer zeitgenössischen Mythologie, deren geheime Saturnalien der Künstler entdeckte. Vergoldete Altäre erheben sich, Opferflammen züngeln lohend zum Himmel, und aus allen Theilen der Welt nahen Pilger, ihre Kränze niederzulegen zu Füssen des allmächtigen Eros.

Das Weib ist für Rops die dämonische Incarnation der Wollust, die Tochter der Finsterniss, die Dienerin des Teufels, der Vampyr, der das Blut des Weltalls in sich aufsaugt. »Die Prostitution als Herrscherin der Welt«: ein Weib mit Ziegenfüssen, das nackt bis zu den Hüften auf der Erdkugel steht und ihr verlebtes Gesicht zu provocirendem Lachen verzerrt, könnte das Titelblatt zu seinem ganzen Werke bilden. Da wälzt sich eine Dirne nackt auf dem Rücken einer Sphinx, umfasst den Hals des Thieres und fleht es an, ihr das Geheimniss neuer ungekannter Sensationen zu enthüllen, mit denen sie die müden Nerven der Männer noch stachle. Dort hat sie eine Herme umschlungen und betrachtet sie mit verzehrend sinnlichen Blicken. — Ein üppiger Weiberkörper verwandelt sich in ein verwesendes Pferd, und vor diesem Aas, das Mückenschwärme bedecken, steht Satan grinsend in geheimer Wollust. Oder Venus als Gerippe in Balltoilette, mit der einen behandschuhten Knochenhand die Schleppe, in der andern einen Fächer haltend, kokettirt mit einem Herrn, der im Frack, die ganze Brust von Orden bedeckt, in correcter Salonhaltung sich vor ihr verbeugt, seinen Kopf als Chapeau-claque unter'm Arm. Auf einem der schönsten Blätter ist dunkle Nacht. Ueber dem schlafenden Paris steht, in grosser Silhouette sich vom Himmel abhebend, ein Sämann, den einen Fuss auf die Notredamekirche, den andern auf die Sorbonne gesetzt. Im Arm hält er ein grosses Schurzfell mit krabbelnden Frauenlarven und wirft mit majestätischer Bewegung die Saat des Bösen über die schweigende Stadt. Nach seinem Bartschnitt und der Form seines Hutes ähnelt er einem amerikanischen Quäker: Was er säet, ist die Morgengabe, die die neue Welt der alten darbrachte. Grässlich ist das Blatt mit der »modernen Venus«. Ein Wesen, das einer Fledermaus oder einem grossen Nachtfalter gleicht, ist halb vom Rücken gesehen. Da wo die grossen Flügel ansetzen, nisten Würmer in den fleischlosen Rippen. Ein feines seidenes Corset schnürt den üppigen Busen, die dünne Taille ein und lässt das breite Becken desto mächtiger wirken. In

der einen Hand hält sie den Bogen des Amor, in der andern wie Salome einen abgeschnittenen Männerkopf. Auf dem Blatte »der Calvarienberg« kniet vor dem Kreuze, an dem der Heiland hängt, eine moderne Magdalena und blickt inbrünstig, nicht mit religiöser Inbrunst hinauf: sie empfindet eine hysterische Wollust im Anblick dieses nackten männlichen Fleisches. Und der Gekreuzigte beginnt spöttisch zu lachen, sein Gesicht verzieht sich zu yankeehaftem, faunischen Ausdruck. Die Arme lösen sich vom Kreuz und umschlingen das erschreckte, sich in Krämpfen windende Weib. Wie das Gegenstück dazu wirkt die Versuchung des heil. Antonius in der Sammlung Picard in Brüssel.



Khnopff: Thier und Engel.

Ein magerer Mönch hat in mystischer Verzückung auf den Knien vor einem Crucifix gelegen. Sein ganzes Blut war in Wallung, seit er jenes rothhaarige Weib gesehen, Abends am Brunnen, mit den jungen vollen Brüsten, die sich so begehrlich abzeichneten, als sie den Krug auf den Kopf hob. Zitternd drückt er seinen Mund auf den Fuss des Gekreuzigten, umfasst flehend die Hüften der Statue, hofft vom Himmel ein Zeichen zu erhalten, dass Jesus ihm helfen, ihn beschützen werde vor seinem eigenen Fleisch. Und das Holz erwärmt sich, beginnt zu leben, zu athmen. Da wo das abgehärmte, dornengekrönte Bild des Erlösers hing, streckt ein herrlicher nackter Weiberkörper sich aus, fein wie verdichtetes Licht. Sonnenstrahlen vergolden wie mit einem Nimbus ihr Haupt, goldrothe Haare fallen wirr auf die Schultern. Während der Priester ob des Wunders dem

Heiland dankt, berauscht sich der Mensch am Athem des Weibes. In sinnlicher Brunst bedeckt er ihren Busen, ihre Hüften mit Küssen, glaubt Gott anzubeten in diesem strahlenden Körper. Da fühlt er, wie ihr Leib sich bewegt, ihre Arme ihn umfassen, ihr Schooss sich öffnet. Wollüstig, mit den Bewegungen der Dirne windet sie die Hüften, wirft ihm Küsse zu, die in der Luft sich in Rosen verdichten. Das rothhaarige Mädchen ist's mit dem vollen Busen, das er jenes Abends am Brunnen gesehen. Hinter ihr am Boden liegt zerschellt das Bild des Gekreuzigten. Der Dämon hat ihn genarrt, löst als eine hagere, pferdefüssige Gestalt aus dem üppigen Weiberkörper sich los und verschwindet mit höllischem Gelächter im Nebel.

Rops steht in der Art, wie er diese Dinge behandelt, ohne jeden Vorgänger in der Kunstgeschichte da. Auch die Alten seit Salomo, Aristophanes, Catull, Ovid und Martial hielten nicht zimperlich vom erotischen Gebiete sich fern. Aber Giulio Romano und Annibale Carracci wirken doch nur lasciv, Fragonard und Baudouin frivol tändelnd. Urwüchsig derb sind die Obscoenitäten von Rubens und Rembrandt, hysterisch verzerrt die grausam sinnlichen Erfindungen der Japaner. Rops lässt neue grosse Töne erklingen. Manche seiner Blätter wirken wie Epopoeen, religiös und mystisch zugleich. Da wo sonst die ewige Liebe vom Kreuz herab dem Menschen die Hand bot, triumphirt heute die Wollust, und die Menschheit liegt ihr betend zu Füssen. Statt der Buchstaben INRI prangt das Wort EROS am Kreuze, und wie der Kriegsknecht mit der Lanze in Jesu Hüfte sticht, zeigt Beelzebub mit dem Stock auf den Leib des Weibes: In diesem Becken wird das All verschwinden. Rops Todtentanz der Liebe ist gleichsam die letzte Form, die die alten Todtentänze, jene ehrwürdigen katholischen Legenden, in der Hand eines Modernen annahmen. Nur Baudelaire, Barbey d'Aurévilly und Edgar Poe haben für die geheimnissvolle Allmacht der Wollust solche Töne gefunden.

Als Maler ist vorläufig *Fernand Khnopff* der einzige, der unter Anschluss an Maeterlinck und die literarischen Décadents etwas Intellectuelles, Geistiges, Delicates in die fleischfroh sinnliche vlämische Kunst gebracht hat. Er verlebte seine Jugendjahre in der Stadt Hans Memlincs. Eine Welt mysteriöser Gefühle ruhte im schummerigen Halbdunkel dieser Kirchen, über den geweihten Sälen des Johanneshospitals und über diesen ruhigen Strassen, wo man keinen Schall als den der eigenen Fusstritte und selbst diese nur abgedämpft hört, da Moos und Gras die von Zeit und Regen glatt gewaschenen Steine

überwuchert. Hier, nicht auf der Brüsseler Akademie erhielt er seine bleibenden Eindrücke. Er besuchte das Atelier Mellerys ohne etwas von der berühmten »belle pâte flamande« sich anzueignen, und in Paris ward zwar Jules Lefèbure, der Classicist, sein Lehrer, aber der preciöse, in Marmor und Juwelen funkelnde Archaismus Gustave Moreaus, die melancholische Weichheit Eugène Carrières der Gegenstand seiner Begeisterung.

Gleich sein erstes Bild, die »Krisis«, das im Brüsseler Salon 1881 erschien, zeigte ihn im Banne der durch die französischen Symbolisten angeregten Gedanken. In einer weiten Ebene, deren Hintergrund einförmige braune Felsen bilden und über der trostlos ein fahler grauer Himmel sich wölbt, steht ein Verbrecher, von Reue gepackt inmitten dieser ernsten Natur, die so fragend vorwurfsvoll auf ihn starrt. Dann brachten ihm einige Bildnisse Erfolg: blonde, blauäugige Mädchen, die gedankenvoll, den Kopf auf den Tisch gestützt, in die Welt blicken, schlanke Frauen, die in der Dämmerung am Piano träumen, ganz aufgehend in einer Welt der Töne. Eines seiner graziösesten Bilder waren die »Lawn-tennis-Spielerinnen«. Das Spiel ist vorbei, die Sonne ist gesunken, und die jungen Mädchen, feine Erscheinungen von aristokratischen Bewegungen und ätherischer Zartheit, stehen ernst in der schwermüthigen Landschaft. Die »Versuchung des heiligen Antonius« behandelte er nach der Fassung Flauberts. Die Versucherin erscheint dem Heiligen in Gestalt eines unschuldigen, halb kindlichen Wesens. Ein reiches Gewand umfliesst sie; ein kostbares Diadem schmückt ihr Haupt. Diamanten, Gold, Silber und funkelndes Gestein leuchten aus dem Dunkel des Hintergrundes auf. »Veux tu le bouclier de Dgran-ben-Dgran, celui qui a bâti les Pyramides? le voilà . . . J'ai des trésors enfermés dans des galeries où l'on se perd comme dans un bois. J'ai des palais d'été au treillage de roseaux et des palais d'hiver en marbre noir . . . Oh! si tu voulais!« Beide Personen stehen bewegungslos da, nur in ihren Augen spielt wie auf Moreaus Oedipusbilde das ganze Drama sich ab.

Die Schöpfung eines solchen Typus mit Augen, wie sie Poe oft beschreibt, »denen der Hypnotisirte folgen muss, die ihn festnageln, ihm begegnen, wo er geht und steht, die mit ihrem leblosen Glanze die Welt erfüllen«, ist Khnopff hauptsächlich in einigen Sphinxbildern geglückt. Bald sieht das steinerne Wesen grausam und geisterhaft aus, bald wollüstig und gefühllos. Bald glaubt man ein höhnisches

Grinsen dieser dünnen eingeschrumpften Lippen, ein triumphirendes Auflachen der gierigen Vampyraugen zu bemerken, bald erscheinen sie todt wie Stein. Sehr eindrucksvoll war besonders das Werk »Thier und Engel«. Auf der hohen Plattform einer gothischen Kathedrale dehnt hieratisch ernst eine Sphinxstatue die Glieder, die Bildsäule eines Engels in Helm und Rüstung steht neben dem Thier und umkrallt seine Stirn. Umgeben von dem Dunkel nächtlichen Himmels, aus dem nur einige Sterne flimmernd herausleuchten, bekommen die beiden Steinwesen ein unheimliches, gespenstisches Leben.

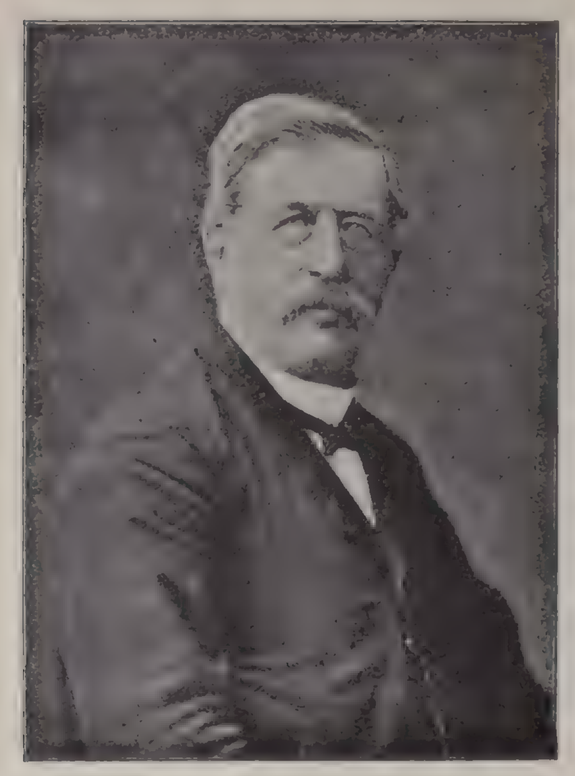


L.

Deutschland.

UND es dauerte nicht lange, so erfüllte sich auch in Deutschland das Wort von den faustischen zwei Seelen: aus dem fruchtbaren Erddünger des Naturalismus erspross die blaue Blume einer neuen Romantik. In Deutschland hatte einst der tiefsinnigste und grösste Malerpoet aller Zeiten, Albrecht Dürer, gelebt, hier konnte selbst in einer unglücklichen Periode Moritz Schwind, der gemüthvolle Phantast gedeihen. Sollte man, nachdem die Jahre eklektischer Nachahmung durch den Naturalismus überwunden, nicht auch wieder versuchen, neben der Welt des Seienden der der Träume, neben der greifbaren Wirklichkeit auch dem Ueberirdischen Gestalt zu geben, das mit Vorstellungen und phantasievollem Begehren in die Herzen der Menschheit hineingreift? In jener Zeit der Hoffnungen geschah es, dass der Boecklin-Cultus seinen Anfang nahm, dass Deutschland begann, in ihm, dem lange Verlästerten, den Stifter einer neuen, glühend ersehnten Kunst zu feiern.

Burne-Jones, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, *Boecklin* — sie bilden das grosse vierblättrige Kleeblatt des modernen Idealismus. Sie werden künftigen Generationen die Zeugen sein vom europäischen Gefühlsleben am Schlusse des Jahrhunderts. Alle vier sind ziemlich gleichaltrig, alle vier fingen im Beginne der 50er Jahre zu arbeiten an. Alle vier waren damals verschieden von Allem, was vor ihnen und neben ihnen entstand. Sie verkörperten den Zeitgeist der Zukunft. Boecklin so wenig wie die andern hat nennenswerthe Wandlungen durchgemacht. Sein Geist war so reich, dass er ein Jahrhundert zusammenfasst und noch das neue einleitet. Er war der Zeitgenosse Schwinds, er ist unser Zeitgenosse und wird noch der Zeitgenosse unserer Nachgeborenen sein. Ihn aus einer vorangegangenen Richtung abzuleiten, wäre gleich unmöglich, als zu erklären, weshalb er, unser grösster Phantast, in der nüchternsten Stadt Europas, in Basel, geboren ward.



Arnold Boecklin.

Sein Vater war dort Kaufmann, 1827 ist das Jahr seiner Geburt. 1846 kam er nach Düsseldorf zu Schirmer und ging auf dessen Rath nach Brüssel, wo er in der Galerie die alten Niederländer copirte. Der Verkauf einiger Werke verschaffte ihm die Mittel, nach Paris zu reisen. Er erlebte 1848 die Tage des Juni-Aufstandes, betrachtete den Louvre und kehrte nach kurzem Aufenthalt in die Heimath zurück, um seiner Militärpflicht zu genügen. Im März 1850 kam er — 23 Jahre alt — nach Rom, wo er in den Kreis Anselm Feuerbachs eintrat. 1853 verheirathete er sich mit einer Römerin. In das nächste Jahr fallen die — vom Besteller als »bizarr« zurückgewiesenen — decorativen Bilder für das Haus eines Consuls Wedekind in Hannover, in denen er die Beziehungen des Menschen zum Feuer schilderte. 1856 wandte er sich — ziemlich mittellos — nach München und stellte im Kunstverein den von der Pinakothek angekauften »grossen Pan« aus. Paul Heyse vermittelte seine Bekanntschaft mit Schack. 1858 wurde er, durch die Vermittelung von Lenbach und Begas, nach Weimar als Lehrer an die Akademie berufen. Während dieser Zeit entstanden der »panische Schreck« der Galerie Schack und die »Jagd der Diana«. Nach drei Jahren war er wieder in Rom und malte hier die »altrömische Taverne«, des Hirten Liebesklage und die »Villa am Meere«. 1866 ging er nach Basel, um die Fresken im Stiegenhause des Museums zu vollenden, 1871 wieder nach München, wo damals u. a. die »Meeresidylle mit der grossen Seeschlange« ausgestellt wurde. 1876 liess er sich in Florenz nieder und lebt seit 1886 in Zürich.

Wer eine Beeinflussungstheorie construiren wollte, könnte nun von Boecklins Düsseldorfer Lehrzeit und Schirmers biblischen Land-



Boecklin: Sommertag.

schaften sprechen. Die »harmonische Verschmelzung des figürlichen mit dem landschaftlichen Element«, worin der Hauptzug des Boecklinschen Schaffens ruht, bildete seit den Tagen Claude Lorrains und Poussins das Wesen der sogenannten historischen Landschaft, die später in Koch, Preller, Rottmann, K. F. Lessing und J. W. Schirmer ihre Hauptvertreter hatte. Aber Boecklin ist nicht der Nachfolger, sondern der Antipode dieser Meister. Ihrer Aller Kunst war nur eine Spielart der Historienmalerei. Der alte Koch liest die Bibel, Aeschylus, Ossian, Dante und Shakespeare, findet darin Scenen wie das Dankopfer Noahs, Macbeth und die Hexen, Fingals Kampf mit dem Geist von Loda, und sucht im Sabinergebirge, in Olevano und Subiaco nach Stätten, wo diese Vorgänge gespielt haben könnten. Preller macht die Odyssee zum Grundbuch seines künstlerischen Schaffens, wählt daraus Momente, deren Schauplatz sich in eine Landschaft verlegen lässt, und findet auf Rügen, in Norwegen, Sorrent und an der Küste von Capri die Naturelemente, die er zur Anfertigung seines Epos braucht. Rottman arbeitet nach den von König Ludwig gedichteten Hexametern und hält in seinen Veduten die historischen Erinnerungen fest, die sich an Städte Italiens knüpfen. K. F. Lessing nimmt von Walter Scott den Ausgang und erfindet für dessen Mönche und Nonnen den entsprechenden düster geheimnissvollen Hintergrund. Schirmer illustrirt die Bücher Mosis, indem er die Figuren der Schnorr'schen Bilderbibel in Preller'sche Odysseelandschaften setzt. Mögen sie als Classiker mehr durch die Formenarchitektur zum Auge, oder als Romantiker durch die »Stimm-



Boecklin: Felsenschlucht.

ung« zur Seele sprechen — gemeinsam ist allen diesen Malern, dass sie von einem literarischen, historischen Stoff ausgehen. Sie interpretiren genau die von ihrem Autor vorgezeichneten Actionen und umgeben die Figuren mit fingirten Landschaften, die im Allgemeinen denen entsprechen, die man als Wohnstätten von Heroen, Patriarchen oder Eremiten sich vorstellt. Ihre Bilder sind Historien mit landschaftlicher Coulisse.

Bei Boecklin hat das Verhältniss sich umgekehrt. Er ist in seinem ganzen Wesen Landschafter und er ist der grösste Landschafter des 19. Jahrhunderts, neben dem selbst die Fontainebleauer als einseitige Specialisten erscheinen. Von ihnen hatte jeder eine Landschaft und eine Stunde, die zu seinem Empfinden am vernehmlichsten sprach. Der liebte den Frühling und den thauigen Morgen, der den kalten klaren Tag, der die drohende Majestät des Gewitters, die blitzenden Effekte spielender Sonnenstrahlen oder den Abend nach Sonnenuntergang, wenn die Farben zur Ruhe gehen. Boecklin ist unerschöpflich wie die unendliche Natur selbst. Da besingt er das schönheitsschwangere Fest des Lenzes; weisse Schneeglöckchen leiten es ein, die geäderten Becher der Crocusblume grüssen es jubelnd, Primeln in gelb und Veilchen in blau nicken lustig mit den Köpfen und hundert kleine Bergströme stürzen kopfüber in's Thal, um zu melden, dass der Frühling gekommen. Dort leuchtet, blüht, duftet und klingt die Natur in allen Farben des Sommers. Purpurstreifige Tulpen stehen an den Wegen entlang. Blumen in blauen, weissen und gelben Reihen, Hyazinthen, Tausendschön,

Enzian, Anemonen und Löwenmaul, füllen die Wiesen mit gelben Horden; drunten im Thal blühen Narcissen in blendenden Myriaden und schwängern die Atmosphäre mit betäubendem Duft. Aber neben solch lieblichen Idyllen hat er ebensoviel klagende Elegien und stürmische Tragödien in machtvoller Erhabenheit gemalt. Da werden düstere Herbstlandschaften mit hochaufragenden schwarzen Cypressen von heulendem Sturm und Regen gepeitscht. Dort steigen einsame Inseln oder ernste, von Schlingpflanzen umsponnene, halbverfallene Burgen träumerisch aus dem Meere und lauschen elegisch dem klagenden Flüstern der Wogen. Dort spannt inmitten enger Felsschluchten eine morsche Brücke sich über schauerlichem Abgrund. Oder wüthender Sturm, unter dessen Macht sich die Wälder beugen, umtobt ein aus schwarzblauem Meer emporwachsendes wildes Gebirge. Boecklin hat Alles gemalt: 'das Anmuthige und das Heroische, das Einsame und das Wüste, das feierlich Erhabene und das düster Tragische, das leidenschaftlich Erregte und dämonisch Phantastische, den Kampf schäumender Wogen und die ewige Ruhe starrender Felsenmassen, den wilden Aufruhr des Himmels und den stillen Frieden blumiger Wiesen. Das Register seiner Stimmungen ist um ebensoviel grösser als das der französischen Classiker, wie Italien grösser ist als Fontainebleau.



Boecklin: Der Büsser.

Denn Boecklins Heimath als Landschafter ist Italien, und der Naturstimmungen sind dort mehr, als Poussin malte. Ernst, trüb



Boecklin: Pan erschreckt einen Hirten.

und grandios ist die römische Campagna mit den Trümmern der Gräberstrasse und den grauschwarzen Rinderheerden, die traurig von den braunen Weiden herüberblicken. Geheimnissvoll wie schlafende Dornröschen liegen die römischen Villen da in ihrer melancholischen Mischung von Pracht und Verfall, von Leben und Tod, von Alter und Jugend. Hinter verwitterten Brunnengrotten und dunkelgrünen Taxusnischen schimmern gespenstisch weisse Statuen und Büsten hervor. Von hohen Terrassen rieseln in monotonem Geräusch halbverfallene Wasserkünste in stille Weiher hernieder, in denen braunes Farrenkraut und epheuumwundenes welkes Strauchwerk sich spiegelt. Jahrhunderte alte Riesencypressen starren ernst in die Luft und schütteln, wenn der Wind weht, in klagender Frage die Häupter. Dann ein Sprung nach Tivoli und die ganze Scenerie ist verändert. Kerzengerad streben mächtig phantastische Felsen in die Höhe, üppig von Epheu und Schlinggewächsen umrankt. Bäume und Sträucher wurzeln in den Felsenspalten. Kopfüber wie eine Schaar Dämonen, die vom Blitzstrahl einer höhern Macht getroffen, stürzen die Fluthen des Anio mit heulendem Gebrüll in die Tiefe. Dann Neapel mit seiner Blumenpracht und seinen Abendstimmungen von tiefer Rubinengluth. Blaue Winden umranken die Ballustraden der Schlösser. Hecken von Monatsrosen fassen die Wege ein, in dunkelm Laub schwellen die Orangen. Weiter die homerische Welt von Sicilien mit ihren vom Meer umkosten oder stürmisch umbrandeten Felsklippen, ihren blauen Grotten und tief-

prächtigen glühenden Farbenspielen. Die Florentiner Binnenlandschaft mit den anmuthig sanften Hügelreihen, ihren Wiesen und Blumen, Knospen und Blüthen und den zahlreichen, unter rosarothen Oleanderbäumen versteckt träumenden weissen Villen, die fast grell gegen den blauen Himmel sich absetzen.



Boecklin: Hirtin bei ihrer Herde.

Boecklin hat diese italienische Natur so wenig porträtirt, als die französischen Classiker Stücke des Waldes von Fontainebleau naturgetreu im Sinne der Photographie darstellten. Wie bei jenen war sein ganzes Leben ein immer neues, ewiges Liebeswerben um die Natur. Als Knabe blickte er von seiner Baseler Dachstube herab auf die wallenden Wogen des Rheines. In Rom 1850 durchschweifte er täglich die Campagna, sein Auge zu laben an den ernsten Linien und Farben. Nach Weimar berufen, gab er schon nach wenigen Jahren seine Lehrthätigkeit auf, um in Italien neue Natureindrücke zu sammeln. Die Erscheinungen und Stimmungen, die er vor der Natur gehabt, ruhen schliesslich wie in einem grossen Magazin in seinem Gedächtniss. Und nun vollzieht sich in seiner Phantasie ein weiterer Vorgang. Was jene Vertreter der »heroischen Landschaft« geahnt, aber nur auf verstandesmässigem Wege durch Illustration von Dichterstellen zu erreichen suchten — jene »organische Verbindung von Figuren und Landschaft« — vollzieht sich bei Boecklin mit der Macht intuitiver Conception. Die Stimmung, die eine Landschaft in ihm erregt, setzt sich um in die Anschauung von Lebewesen.

In vielen Bildern namentlich der ältern Zeit ist das Verhältniss noch dies, dass der Grundton, den die Landschaft angibt, nur in



Boecklin: Heiliger Hain.

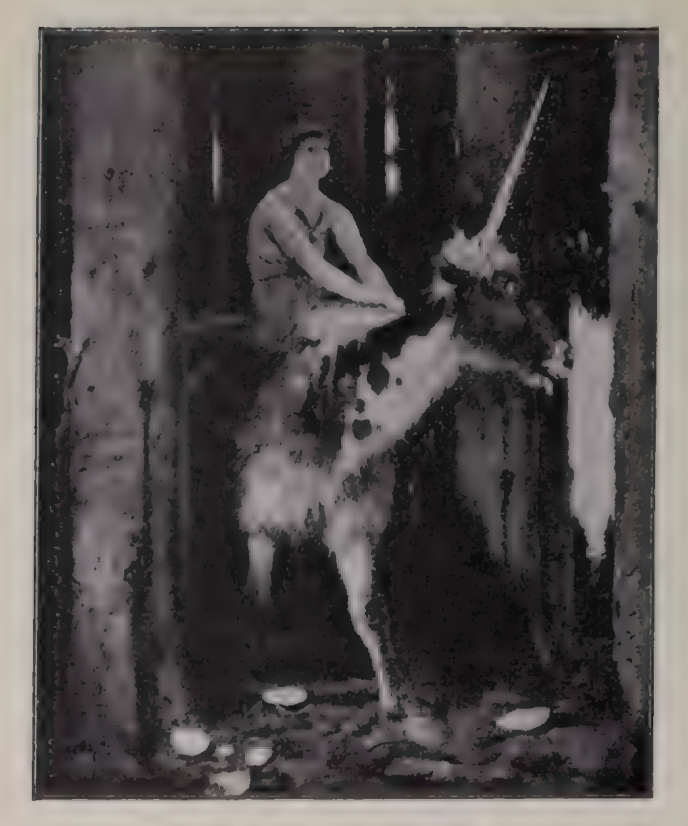
kleinen Staffagefiguren ausklingt. In solchen Bildern steht er etwa auf einer Stufe mit *Dreber,* dem 1875 in Rom verstorbenen Meister, der von der deutschen Kunstgeschichte schneller, als er verdiente, vergessen ward. Denn Franz Dreber gehörte nicht zu den über ganz Europa verbreiteten Classicisten, die im Sinne Prellers heroische Vorgänge in edle Landschaften verlegten, er war der Lyriker dieser stilisirenden Richtung, der erste, der den epischen Gehalt alter Mythen nicht gelehrt illustrativ auffasste, sondern aus der landschaftlichen Stimmung heraus entwickelte. Seine Natur lacht mit den Heitern und trauert mit den Weinenden, strahlt Licht um den Freudigen, hüllt sich in Sturm und Gewitterschauer um den Gequälten. Gilt es das goldene Zeitalter darzustellen, so bildet den Schauplatz eine weiche Sommerlandschaft, in der Alles Frieden, Unschuld und Seligkeit athmet. In seligem Frieden verläuft auch das Leben derer, die den glücklichen Landstrich bewohnen. Schöne Frauen und Kinder lagern auf der Wiese, sammeln Früchte, pflücken Rosen. Malt er Odysseus, der am Meeresstrand sehnsüchtig ausspäht nach der fernen Heimath, so liegt eine dumpfe Mittagsschwüle, weit und grau wie die Sehnsucht, über der Gegend. Eine Frühlingslandschaft von sonniger



Boecklin: Die Gefilde der Seligen.

Heiterkeit, wo Schmetterlinge an den Blüthen der Bäume nippen und Sonnenstrahlen neckisch das Meer umkosen, bildet die Umgebung in dem Bilde, auf dem Psyche von Eros bekränzt wird. Und ist Prometheus dargestellt, der an den Felsen geschmiedet seine Fesseln zu sprengen sucht, so kämpft den Kampf des Titanen auch die ganze Natur. Gewittergelbe Wolken jagen durch den Himmel, gespenstische Blitze zucken, wüthender Sturm umtost das Gebirge.

Ganz ähnlich ist auf Boecklins älteren Bildern die Staffage in innerliche Beziehung zur Landschaft gesetzt. Die geheimnissvolle Grundstimmung der Natur ergibt das Thema der dargestellten Scene. Auf dem Bilde des »Anachoreten« der Galerie Schack kniet am Abhang eines steil emporsteigenden Berges halbnackt vor dem Kreuze des Heilandes ein Einsiedler. Rabenschwärme fliegen krächzend über seinem Haupt, ein Stück blauer Himmel scheint unheimlich zwischen wildgeformten Bäumen hindurch. Furchtbar ernst ist der Charakter der Gegend, ernst und schwer auch die Qual in der Brust des Mannes, der, die Geissel in der Faust, büssend sich kasteit. Tiefe Melancholie liegt über der »Villa am Meere«. In wehmüthigem Flüstern schlagen leis ersterbende Wellen an's Ufer, der Wind weht klagend durch die Cypressen, ein paar Sonnenstrahlen durchirren schüchtern das tiefe



Boecklin: Das Schweigen im Walde.

Grau des Himmels. Am Sockel der Nische steht eine schwarzgekleidete junge Frau und blickt, das Haupt in die Hand gestützt, mit tief umflorten Augen über die Fluthen. In lyrisch weichen, schmeichelnden Akkorden klingt die Landschaft im »Liebesfrühling«. Knospende Blüthenpracht deckt üppig die Bäume, ein Bächlein rieselt über lachenden Rain. Ein junger Mann schlägt die Saiten einer Leier und singt dazu; neben ihm, an einen blühenden Busch gelehnt, steht ebenfalls laut singend ein Mädchen. Im »Gang nach Emaus« gibt eine ernste Abendlandschaft den Grundton. Der Sturm wühlt in den Kronen mächtiger Bäume und jagt am Himmel schwere Wolken daher, über die unheimliche Abendlichter huschen. Die ganze Natur schauert zusammen wie in fröstelnder Angst. »Bleibe bei uns, Herr, denn es will Abend werden und der Tag hat sich geneigt«.

Boecklins grösste Schöpfungen aber bezeichnen eine noch höhere Stufe. Nachdem er anfangs die lyrische Stimmung einer Landschaft auf menschliche Figuren projicirt, gelangt er schliesslich dazu, die Natur nur noch mit Wesen zu bevölkern, die wie die letzte Verdichtung des Naturlebens selbst, wie die greifbare Verkörperung jenes Naturgeistes erscheinen, dessen kosmogonisches Wirken im Wasser, auf der Erde und in der Luft er in einem seiner Jugendwerke, den Fresken des Baseler Museums, besungen. In solchen Bildern hat er in der neueren Kunstgeschichte überhaupt keine Ahnen. Sein Schaffensprincip beruht, möchte man sagen, auf dem gleichen über

mächtigen Naturgefühl, das einst die Gestalten des griechischen Mythus gebar. Wenn der alte Grieche vor einem Wasserfall stand, gab er dem Gesehenen menschliche Gestalt. Sein Auge erblickte die Umrisse schöner nackter Weiber, die Nymphen des Ortes, im fallenden Strom der Kaskade; der Schaum war ihr flatterndes Haar, er vernahm ihr muthwilliges Plätschern und Lachen im Wassergeriesel und im Aufspritzen des Schaumes. Das elementare Naturwalten, das geheimnissvolle Weben der Naturkräfte verkörperte sich zu plastischen Formen:



Boecklin: Die Klage des Hirten.

> Alles wies den eingeweihten Blicken,
> Alles eines Gottes Spur . . .
> Diese Höhen füllten Oreaden,
> Eine Dryas lebt in jedem Baum,
> Aus den Urnen lieblicher Najaden
> Sprang der Ströme Silberschaum.
> Jener Lorbeer wand sich einst um Hilfe,
> Tantals Tochter schweigt in diesem Stein,
> Syrinx' Klage tönt aus jenem Schilfe,
> Philomelas Schmerz aus diesem Hain.

Durch den gleichen Seelenvorgang erstehen die Wesen, die Boecklins Bilder bevölkern. Er hört Bäume, Flüsse, Berge, die ganze Natur flüstern wie mit menschlicher Sprache. Jede Blume, jeder Strauch, jede Flamme, die Felsen, Wogen und Wiesen, todt und unempfindlich dem gewöhnlichen Auge, führen für ihn ein eigenes lebendiges Dasein, so wie die alten Dichter den Blitzstrahl für einen feurigen Vogel, die Wolken für die Heerden des Himmels hielten. Die Steine nehmen eine Stimme an, die weissen Mauern verlängern



Boecklin: Flora.

sich wie grosse Phantome, die hellen Lichter der Häuser an nächtlichem Bergabhang verwandeln sich in die grossen Augen, mit denen der Berggeist glotzend herabstiert; Legionen seltsamer Wesen kreisen und schwirren im phantastischen Revier. Jeder Natureindruck verdichtet sich in seiner Phantasie zu anschaulichen Gestalten.

Wie im Dunkel der Gebirgsschlucht der Drache, die Wanderer schreckend, sich aus seiner Höhle hervorreckt, wie in der Wildniss vor dem Mörder die rächenden Furien sich erheben, so wird ihm in still brütender Mittagsschwüle, in die unerklärbar plötzlich ein gellender Ton hinhallt, der griechische Pan lebendig, der durch geisterhaften Ruf den Hirten aus seinem Traum schreckt und dem angstvoll Fliehenden spöttisch nachwiehert. Das kühle, muthwillig plätschernde Element des Wassers gestaltet sich zur anmuthigen Nymphe, die auf ihre quellende Urne gelehnt, in einen durchsichtigen wasserblauen Schleier gehüllt, träumerisch dem Sang des Vogels lauscht. Die feinen Dünste, die sich an der Quelle erheben, verkörpern sich zu einem Reigen lustiger Kinder, deren duftige Gestalten nebelhaft die glänzenden Frühlingswolken durchwogen. Auch die geheimnissvollen Stimmen, die im »Schweigen des Waldes« leben, umfangen ihn, und das von den erregten Sinnen geborene Phantom wird zu einem geisterhaft unhörbar schreitenden Einhorn, das auf seinem Rücken eine märchenhafte, von weissem Gewand umflossene Jungfrau trägt. In der segenspendenden Gewitterwolke, die über dem breiten Gipfel eines Berges lagert, sieht er den

riesigen Leib des Giganten Prometheus, der das Feuer vom Himmel geholt und an den Berggipfel gefesselt, wolkenfarbig über die Landschaft gestreckt liegt. In schauerlicher, öder Herbstgegend, mit grellbeleuchtetem, in Trümmern liegendem Schloss erscheint ihm die Gestalt des Todes, der bei Sturm und Regen an geborstenen Bäumen vorbei auf seinem fahlen Ross humpelnd dahinzieht. Ein heiliger, inselhaft abgeschlossener Hain mit altehrwürdigen, gerad aufsteigenden Bäumen, die rauschend ihre Häupter zu einander neigen, bevölkert sich wie auf ein Zauberwort mit ernsten Priestergestalten in weissem Gewand, die in feierlicher Procession sich nahen und betend niederwerfen vor der Opferflamme. Die Einsamkeit der Meeresöde wird ihm durch ein weites Wellenfeld mit trägfliegenden Möven unter bleichem, niedrigen Himmel nicht mächtig genug geschildert. Er lässt aus den Wogen eine flache Klippe auftauchen, auf deren wellenüberfluthetem Haupt sich die scheuen Bewohner des Meeres im Lichte baden. Najade und Tritonen, zu kosendem Meeresritt vereinigt, verbildlichen das sich fliehende, suchende und findende Wellenspiel. Nichts Gesuchtes, nichts Geistreichelndes, Literarisches ist in diesen Erfindungen. Die Gestalten sind nicht mit nüchterner Ueberlegung irgendwoher in die Natur gesetzt, sie sind eine Naturstimmung, die sich verkörpert hat, keine Staffage, sondern Kinder der Landschaft.



Boecklin: Vita somnium breve.

Unerhört in der ganzen Kunstgeschichte ist die typenbildende Kraft, mit der Boecklin diesen Wesen Gestalt gab. Er hat die Centauren und Satyrn, die Faune, Sirenen und Eroten so leb-



Boecklin: Meeresidylle.

haft und eindringlich geschildert, dass sie ebenso geläufige Vorstellungen wie die einfachen, nicht componirten Lebewesen geworden. Er hat das Grauen des Meeres gesehen in Momenten, wo nur die geheimnissvollen Wesen der Tiefe auftauchen, und lässt hineinblicken in die märchenhafte Realität ihrer noch unentdeckten Existenzen. Er hat für alle Wesen, die strömend sich im Dunstkreis rings verbreiten, in den Bäumen wohnen oder in einsamen Felsenwüsten hausen, neue überzeugende Gestalten gefunden. Alles, was vor ihm auf diesem Gebiete entstand — Dürer, Mantegna und Salvator Rosa nicht ausgenommen — war ein geschicktes Spiel mit den von den Griechen festgestellten Formen, eine Uebersetzung griechischer Statuen in's Malerische. Mit Boecklin, der keine Mythologie illustrirt, sondern selbst sie erlebt, setzt eine neue mythenbildende Kraft ein. Alle seine Geschöpfe sind nicht Enkel der Natur, sondern leibhaftige, von strotzender Energie erfüllte, durch und durch individualisirte, dicke, derbe, natürliche Wesen, und er verfuhr bei ihrer Schöpfung sogar consequenter als die Griechen. Dort bleibt etwas Unorganisches in der Verbindung des Pferdeleibes mit dem aufgepfropften Laokoon- oder Zeuskopf. Vor Boecklins mit gewaltigen Felsblöcken um sich schleudernden, einander in den Mähnen zausenden und beissenden Centauren hat man wirklich das Gefühl: Jeder Zoll ein Ross. Weit mächtiger als in den griechischen Seegöttern ist bei ihm die Natur des Meeres ausgedrückt in diesen kalten,



Boecklin: Die Todteninsel.

nassen Weibern, an deren Haupt das triefende Haar klebt. Wie erbarmungslos blicken die kalten, schwarzen, seelenlosen Augen — gleich furchtbar, wie das menschenvertilgende Meer, das gestern in brüllender Wuth hundert in Todesangst verzweifelnde Menschen verschlang und heute daliegt, still und heiter, in blauer Unendlichkeit und gleichgültigem Vergessen aller Unthaten, die es verübte.

Dabei hat ihm, um solche chimärische Wesen zu schaffen, eine geringe Veränderung des von der Natur Gegebenen genügt. Wie er als Landschafter, obwohl scheinbar ganz dem Diesseits entrückt, doch mit allen Fasern in der Erde wurzelt, so wirken auch seine Fabelwesen überzeugend, da sie mit der innern Folgerichtigkeit der Natur geschaffen, unter engem Anschluss an das Thatsächliche mit gleich zahlreichen Details, wie die wirklichen Erdengeschöpfe gezeichnet sind. Bei seinen Tritonen, Sirenen und Wasserjungfrauen mit den plumpen, von borstigem Haar bedeckten Körpern und den hervorquellenden Augen mag er seine Studien an Seehunden und Wallrossen gemacht haben. Wie sie auf felsigem Gestade sich räkeln, spielend und kosend mit ihrer jungen Brut, sehen sie aus wie vermenschlichte Seekühe, und haben nach Menschenart allerlei Seeraubthiere als Hausthiere bei sich, da eine Seeschlange, dort einen Seehund, mit denen sie liebkosend tändeln. Seine dickwanstigen, kurzathmigen Tritonen mit dem rothglänzenden Gesicht und dem flachsgelben, wassertriefenden Haar sind gutmüthige alte Herren, in



Boecklin: Im Spiel der Wellen.

deren Adern viel begehrliches Blut rollt, die lieben und lachen und vinum novum trinken. Seinen Faunen kann man unter den Schafhirten der Campagna begegnen, jenen schwarzen, nach Paniskenart mit Ziegenfellen bekleideten gluthäugigen, struppigen Gesellen, denen zwei Reihen weisser Zähne blendend wie Elfenbein im Munde glänzen. Zu Kindern einer ausserirdischen Welt, wo andere Sonnen und andere Sterne scheinen, macht sie hauptsächlich die Farbe, die sie umfliesst.

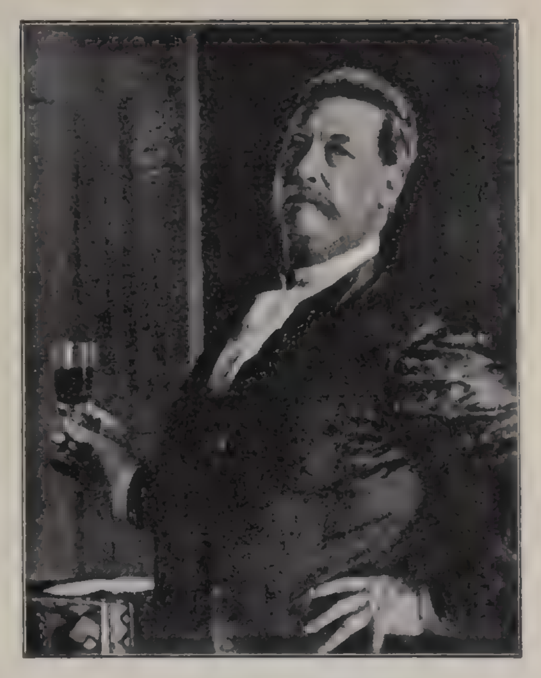
Auch coloristisch gipfeln in Boecklin alle Bestrebungen des 19. Jahrhunderts. Als Schwind und seine Genossen sich an die Darstellung der romantischen Märchenwelt machten, lag auf der Farbe noch ein Bann, nur leicht getuscht legte sie sich über die Zeichnung, die als Hauptsache galt. In der prangenden Asphaltmalerei Makarts endete die Periode, die durch fleissiges Studium der alten Coloristen den verloren gegangenen Farbensinn wieder schulte. Mit Liebermann leitete die Thätigkeit derer ein, die vom Studium der Naturübersetzungen zu dem der editio princeps fortschritten. Boecklin als der erste



Boecklin: Kämpfende Centauren.

in Deutschland offenbarte die wunderbare Stimmungskraft, die musikalische Innerlichkeit der Farbe. Schon in jenen Jahren, als allenthalben der braune Galerieton herrschte, trieb bei ihm die Farbe, unabhängig von ihrem Amt, das blosse Charakteristicum der Form zu sein, ihr eigenes selbständiges Wesen. Das Grün war ihm sehr grün, das Blau ein seliges Blau, das Roth ein jubelndes Roth. Zur selben Zeit, als Richard Wagner der Musik Klangfarben entlockte, von einer Leuchtkraft und einer Gluth, wie sie noch kein Meister vorher erweckte, flutheten Boecklins Farbensymphonien gleich einem brausenden Orchester daher. Die ganze Scala stand ihm zur Verfügung, von dunkelster Tiefe bis zu farbigstem Licht. In seinen Frühlingsbildern frohlockt, lacht, jubelt die Farbe. In der Todteninsel ist's, als breite ein Trauerflor sich über das Meer, den Himmel, die Bäume. Und Boecklin ist seitdem immer grösser geworden. Sein rauschendes Meergrün, durchsichtiges Aetherblau und violettdunstiges Abendroth, seine gelbbraunen Felsen, rothschimmernden Seemoose und weissen Mädchenleiber fügen sich zu immer neuen, glühend sinnlichen Harmonien zusammen. Viele seiner Bilder sind von so berückendem Glanz, dass das Auge sich unersättlich in ihr wogendes Flimmern hineinwühlt. Spätere Generationen werden ihn wohl als den grössten Farbendichter des Jahrhunderts feiern.

Und sie werden aus seinen Werken zugleich ersehen, dass es am Schlusse dieses haltlosen Saeculums auch noch ganze, gesunde Menschen gab. Je mehr das moderne Gefühl sich frei machte, je mehr die Künstler wagten, nicht mehr mit den Nerven früherer Generationen, sondern mit ihren eigenen zu fühlen, desto mehr zeigte sich auch, dass dies moderne Gefühl fast immer ein verstörtes, friedlos verzweifeltes, lebensmüd ungläubiges ist. Schon Rossetti, Burne-Jones, Gustave Moreau und Puvis de Chavannes sind überreizte, raffinirt naive, ungesunde Geister. Fast immer geht durch ihre Werke etwas Zerrissenes, Psychopathisches. Schrille Klänge von zitterndem Sehnen und schwermüthiger Entsagung brechen überall durch. Frühe Blasirtheit, der Anfang vorzeitiger Sterilität hat die Jüngeren ergriffen. Sie treten als Dreissigjährige mit guten Werken hervor, wiederholen sich dann, verstummen und leben fort als Zerrbilder ihrer früheren Bedeutung. Boecklin, der modernste von Allen, besitzt zugleich die unmoderne Eigenschaft einer eisernen Gesundheit. Es gibt ein Selbstporträt von ihm, auf dem er, den linken Arm in die Seite gestemmt, in der Rechten wie Rembrandt ein Weinglas haltend, in



Boecklin: Selbstporträt.

bester Laune den Betrachter ansieht. Das ist die Grundstimmung, die durch seine Kunst sich zieht. Sie erhebt sich aus der trüben Fluth des Tages wie eine granitene Märcheninsel der Antike, so kraftstrotzend ist er und voll sonniger Heiterkeit, so frei von jedem Weltschmerz und aller Sentimentalität, so durchsättigt von jener olympischen Lebensruhe, die seit Goethe aus der Welt entschwunden: kein Sterblicher, der gekämpft und gesiegt und über diesem Sieg den eigenen Seelenfrieden verloren, sondern ein Heros, ein Gott, der lächelnd in ruhiger Macht triumphirt.

Auf dem Gebiete der Wandmalerei hätte ein vor acht Jahren in Rom verschiedener Meister das sein können für die deutsche Kunst, was der französischen Puvis de Chavannes geworden. In den früheren Geschichtswerken ist sein Name noch nicht verzeichnet. Selten genannt im Leben, todt als deutscher Maler zehn Jahre vor seinem Tod, aus dem Grabe gerufen durch die Begeisterung eines Freundes und feinen Kunstkenners, vier Jahre nachdem die Erde sich über ihm geschlossen — das war das Künstlerschicksal *Hans von Marées'*.

Marées war 1837 in Elberfeld geboren. Beim Beginne seiner Studien hatte er zuerst nach Berlin sich gewandt, dann kam er für acht Jahre nach München und entrichtete dort, durch einen Tod Schills, der historischen Richtung seinen Zoll. 1864 erfolgte seine Uebersiedelung nach Rom, wo er sich mit wenigen Schülern, dem Maler von Pidoll und dem Bildhauer Hildebrandt, lehrend und arbeitend abschloss. Nur einmal ward ihm eine Bestellung zu Theil. Man betraute ihn 1873, im Bibliotheksaal der Zoologischen Station in Neapel einige Wandbilder auszuführen, und er bedauerte später, dass er den Auftrag nicht in reiferen Jahren bekommen. Als er sich selbständig genug fühlte, solche Aufgaben zu lösen, kam keine ähnliche Gelegenheit, und darüber verlor er selbst die Fähigkeit der raschen Erledig-



Hans von Marées.

ung einer Arbeit. Er begann an seiner eigenen Kraft zu zweifeln, beschickte keine Ausstellung mehr, und als er im Sommer 1887, 50 Jahre alt, starb, wurde ein fast Unbekannter begraben. Erst als auf der Münchener Jahresausstellung 1891 seine besten Werke vereint waren, erhielten weitere Kreise von ihm Kenntniss, und diese jetzt im Schlosse von Schleissheim bewahrten Bilder werden noch in späten Jahren Zeugniss geben, wer Hans von Marées war und was er wollte.

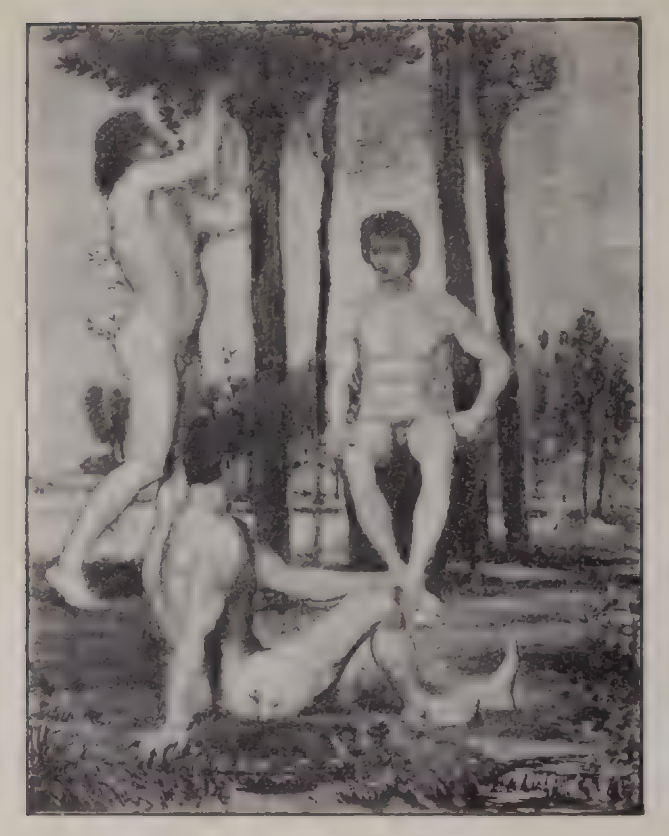
Geht man von dem Satz aus, den Goethe einmal zu Eckermann sagte: »Es beschränkt sich selten ein Künstler auf das, was er vermag, die meisten wollen mehr thun als sie können und gehen gar zu gern über den Kreis hinaus, den die Natur ihrem Talent gesetzt« — so läge kein Grund vor, Marées der Vergessenheit zu entziehen. Einige Bildnisse und ein paar Zeichnungen sind die einzigen Leistungen, die vom Atelierstandpunkt aus genügen: die Bildnisse gross in der Anschauung und fein im Geschmack, die Zeichnungen mit schneller, sicherer Hand entworfen. Seine grossen Werke haben weder in Zeichnung noch Farbe einen der Vorzüge, die man von einem guten Bilde fordert, sie sind bald unfertig, bald verquält, manchmal geradezu kindisch. »Hochmüthig ist er, aber er bringt nichts fertig«, war das Urtheil, das in Rom über ihn umging. Marées war ein principieller Gegner aller Modellmalerei. Er spottete über die, die nur das Gesehene wiedergeben, also gewissermassen die Natur verdoppeln wollten — entsprechend den Worten Goethes: »Wenn ich den Mops meiner Geliebten naturgetreu abmale, so habe ich zwei Möpse, aber noch immer kein Kunstwerk«. Er benutzte deshalb nie Modelle zum Zwecke eingehender malerischer Studien; ebensowenig lag ihm daran, gegebene Situationen durch zeichnerische Notizen festzuhalten, da nach seiner Ansicht die directe Benutzung sogenannter Motive die freie künstlerische Gestaltung beirre. Selbstverständlich ist aber nur für den, dem ein reicher Vorrath lebendiger Erinnerungen an früher Gesehenes, Studirtes und tief Erfasstes zur steten Verfügung steht, ein



Marées: Hesperiden.

derartiges Schaffen möglich. Dieser Formenschatz war bei Marées nicht gross genug. Vertieft man sich in seine Werke — einige sind darunter, worin die Spur des grossen Genius überhaupt unter der zitternden Hand des nervösen Grüblers verschwunden — so klingt es aus ihnen wie der Schrei aus einer Menschenbrust. Manchmal, indem er immer wieder übermalte, entstanden gespenstische Wesen mit fratzenhaften Gesichtern. Die Körper sind so überstrichen und wieder überstrichen, dass ganze Kissen von Farbe auf den einzelnen Theilen lagern und in widriger Weise den Eindruck verderben. Nur zu oft scheiterte sein hohes Wollen an der Unzulänglichkeit des technischen Könnens; fast immer verflog sein Dichten und Träumen von Schönheit im Winde, denn die Hand war zu schwach, den Traum zu gestalten.

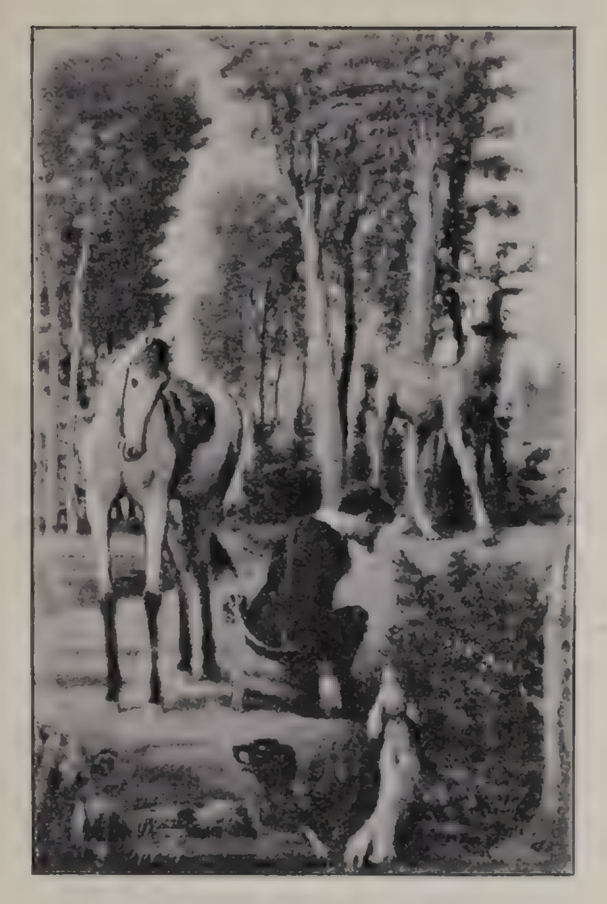
Wenn trotzdem seine Bilder auf der Münchener Ausstellung eine grosse Wirkung übten, so war es, weil sie ein Princip formulirten. Man fühlte, hier waren Töne angeschlagen, deren Echo erst spät ver-



Marées: Drei Jünglinge.

stummen wird. Als Marées auftrat, gab es in Deutschland noch keine »grosse Malerei« um der Malerei willen, sondern nur eine Wanddecoration im Sinne des historischen Genrebildes — Werke, die den Zweck decorativer Kunst vollkommen missverstanden, indem sie trockene und lehrhafte Geschichten erzählten, wo sie nur »Stimmung« hätten anstreben sollen. Marées gab ihr, wie gleichzeitig Puvis de Chavannes in Frankreich, ihr Lebensprincip, den heiteren Schwung zurück, indem er nicht mehr erzählte, sondern nur malerisch, »decorativ« wirken wollte. Ein festlich voller Eindruck entwickelte sich aus seinen Bildern, es war, als erklänge eine schöne, stille Musik; sie mutheten an wie friedliche Hymnen auf die Schönheit der Natur, aber sie wirkten zugleich ernst, monumental.

Hier reitet der heilige Martinus als Rittersmann auf langsam hintrottendem Gaul durch winterlich öde Landschaft, den ausgebreiteten Mantel dem halbnackten, frostzitternden Bettler entgegenhaltend. Dort ist der heilige Hubertus vom Pferde gestiegen und kniet nieder, das Kreuz anzubeten, das ihm zwischen dem Geweih des Hirschen erscheint. Dort stösst der heilige Georg, auf mächtigem, emporbäumenden Pferde sitzend, feierlich ernst, dem Drachen die Lanze in den Leib. Doch in der Regel fehlt sogar die Beziehung zum antik mythologischen oder mittelalterlich legendarischen Gestaltenkreis. Landschaften, die er in einer andern Welt studirt, bevölkert er mit Menschen, deren Leben in göttlicher Versunkenheit hinzieht. Frauen,



Marées: Der heilige Hubertus.

Kinder, Männer, Greise leben, lieben, arbeiten wie in einer Zeit, die keinen Glockenschlag kennt, die gestern und vor hunderttausend Jahren sein könnte. Sie ruhen auf saftigem Grün, von fruchttragenden Apfelbäumen beschattet, tausend Träumereien und Betrachtungen hingegeben. Ohne jede Pose, wollen sie nichts vorstellen als Kinder der Natur, der Natur in ihrer Unschuld und Einfachheit. Nackte Frauen stehen bewegungslos unter Bäumen, oder Jünglinge spiegeln sich in der Quelle. Mehrfach wiederholt sich das Motiv des Orangenpflückens: ein Jüngling greift nach der Frucht, ein Greis bückt sich, die herabgefallene aufzuheben, ein Kind sucht die fortrollende im Grase. Zuweilen wird das Ross, der homerische Begleiter des Mannes, in den Kreis der Darstellung aufgenommen: der nackte Ephebe reitet sein Pferd in der Schule, der gewappnete Feldherr galoppirt auf prächtigem Kriegsross daher. Das goldene Zeitalter könnte Alles heissen, was Marées gemalt hat. Und vergegenwärtigte man sich, dass die Werke schon vor zwanzig oder mehr Jahren entstanden waren, so gewannen sie geradezu bahnbrechende Bedeutung: An die Stelle der didaktischen Formeln war Dichtung-, an die der historischen Anekdote die Freude am bildnerisch Schönen, an die Stelle des theatralischen Pathos das Actionslose, die ganz einfache Linie getreten. In einer Zeit, da die Andern in Farben und Gesten Dramen und historische Episoden erzählten, dichtete Marées Idyllen. Er erschien als ein grosses, strenges Talent: virgilisch durch das Gefühl unendlicher Ruhe am Busen der Natur, mönchisch, indem er trotz einzelner Versuche



Hans Thoma.

zur Farbenwirkung doch auf alle äussern kleinlichen Lockungen verzichtete. Etwas Träumerisches und Architektonisches, Familiäres und Edles, Intimes und Monumentales waltete in seinen Werken. Die intime Wirkung erzielte er durch die Betonung der Landschaft. Die monumentale durch den grandiosen Ernst und die stilvolle Ruhe der Linien. Alle starken Wendungen und Bewegungen waren vermieden. Eine ganz eigene Feinheit entwickelte er in der Art, wie die Hauptlinien der Landschaft zu den Hauptlinien der Körper stimmten. Ueberall herrschte ein Stilgefühl im Sinne der Alten, eine Compositions- und Linienführung im grossen Sinn, die ihn auf eine Stufe mit den Meistern der Kunst stellte. Eine neue einfache Schönheit offenbarte sich. Und wenn bisher nur auf dem Gebiete der Plastik — in Adolf Hildebrandt ihm ein bedeutender Schüler ward, so ist doch zweifellos, dass auch die monumentale Malerei der Zukunft nur auf dem Boden wird erstehen können, den Marées bereitete.

Hans Thoma, der Einsiedler von Frankfurt, erscheint neben Boecklin, selbst neben Marées sehr klein. Beide haben eine viel monumentalere, wuchtigere Kraft, neben der Thoma ein wenig philisterhaft anmuthet. Man hat ihn gewiss überschätzt, als man in der Freude, den Verkannten entdeckt zu haben, ihn Boecklin an die Seite stellte. Der Geist dieses Mannes, der mit grossem, klaren Auge die Wunder der Welt schaut und mit überlegener, sicherer Kraft die verwegensten Träume seiner poetischen Seele herausgestaltet, ist in seiner souveränen Ruhe so immens, dass Thoma schreiendes Unrecht geschähe, wollte man mit ähnlichem Massstab ihn messen. Er ist nur naiv und gemüthlich, nie erhaben und gross, aber lieben kann man ihn trotzdem.

In Bernau im Schwarzwald, dicht am Hochkopf, ist Thoma, Albrecht Altdorfers Schuler, geboren. Schlichte Naturpoesie umfing

den Knaben. Er wohnte in einem alten, schindelgedeckten Holzhaus, lagerte sich auf grünen Matten am Bergabhang seines Dörfchens, tummelte sich zwischen blinkenden Forellenbächen, die gleich silbernen Bändern durch die weichen Wiesen des Schwarzwaldes sich schlängeln. Bis zum zwanzigsten Jahr hauste er in dieser waldstillen Idylle, dann arbeitete er — wenigstens im Winter — eine Zeit lang bei Schirmer. Doch er war zu alt für das ABC. Weder sein Düsseldorfer Aufenthalt 1867, noch ein solcher in Paris 1868, noch eine Reise nach Italien 1874 und ein Aufenthalt in München 1875 (wo er besonders mit Boecklin, Leibl und Trübner verkehrte) hinterliess bei ihm nachhaltige Eindrücke. Victor Müller allein scheint durch einzelne seiner Märchenbilder anregend auf ihn gewirkt zu haben. 1876 nahm er, nachdem er eine simple Malerei sich angeeignet, die ihm genügend schien, das mit tiefem Gefühl Erfasste erschöpfend zum Ausdruck zu bringen, in Frankfurt seinen Wohnsitz und führte hier in seinem epheudurchrankten Atelier unbekümmert um Misserfolg und Hohn ein einsames, arbeitsvolles Leben. So lange die Piloty-Schule herrschte, fanden seine anspruchslosen Bilder kein Verständniss. Sie erzählten keine Staatsactionen, drängten sich nicht auf durch prangende Asphaltmalerei und gespreizte Gesten. Den Einen schienen sie schon der Farben wegen zu grün und blau, den Andern in ihren harten Umrissen zu wenig schön. Erst als er 1889 im Münchener Kunstverein ausstellte, verstand Deutschland die kindlich frischen Töne in Thomas Sprache.



Thoma: Flora



Thoma: Taunuslandschaft.

Auch seine Werke vertragen keine Kritik Linie für Linie. Sie sind voll Ungleichheiten, Verzeichnungen und Schwächen. Man könnte jedes wegen technischer Mängel bekritteln. Doch man möchte sie deshalb nicht anders wünschen; man hätte Furcht, ihnen ginge der Stempel der Persönlichkeit verloren. So wie sie sind, haben sie in ihrer sonderbaren Verträumtheit etwas so tief Deutsches, dass sie Friedrich Schlegels Definition in Erinnerung bringen: der deutsche Künstler habe entweder gar keinen Charakter oder er müsse den der altdeutschen Meister haben, treuherzig, spiessbürgerlich und ein wenig ungeschickt.

Ist Boecklin von Vergangenheit und Gegenwart gleich unabhängig, Marées' Heimath das italienische Quattrocento, so wurzelt Thoma im altdeutschen Holzschnitt. An Stelle der ideenreichen Phantastik des Meisters von Zürich, der mit weitgeöffneten classischen Seethieraugen wie die hellenische Sphinx in's Leben starrt, ist bei Thoma etwas bäuerlich Kleinbürgerliches, naiv Kindliches getreten, das direct an die Meister der Dürerzeit, besonders an Altdorfer streift. Duftige Märchenpoesie und frischer Ozongeruch, das Rauschen



Thoma: Dämmerung im Buchenwald.

deutscher Wälder weht aus seinen Bildern. Auch die Erinnerung an Schwind und Ludwig Richter wird durch seine ländlichen Idyllen wieder wachgerufen.

Da sind Landschaften: begraste, blumenbesäte Hügel, in der Ferne Berge und vorn kleine Bäche, darüber schwerblaue Luft; kleine Wege, die sich über die Hügel schlängeln, und Männer, die guitarrenspielend spazieren gehen; dunkelgrüne Waldeshänge mit farbengesättigten Regenwolken und dunkelblauem Horizont, vorn feuchte Ackerfelder und einsam pflügende Bauern. Hier zeigt er ein üppig grünes, von blinkenden Wassern durchrieseltes Schwarzwaldthal, über dessen Baumgruppen warmer Sonnenschein träumt; dort eine Taunuslandschaft, in die hinein ein an schattigem Abhang liegender Wanderer blickt. Oder reigentanzende Kinder sind dargestellt, junge Bauern, die im Garten auf einem Baumstumpf sitzend die Geige spielen. Hinter ihnen an tiefblauem Himmel steigt goldgelb der Mond auf, gegenüber sprossen in nächtlichem Dunkel feuerrothe Blumen, und die weichen Töne des Instrumentes zittern leis verhallend durch die geheimnissvolle Ruhe des Abends.



Eduard von Gebhardt.

In solchen stillen Landschaften treiben dann auch gern die Fabelwesen der alten Legenden, die Geister des Waldes und der Quellen ihr Wesen. Bald ist es eine Nymphe, die am rauschenden Bache sitzt, während weiter rückwärts im blumigen Grunde kleine Engelchen sich im Reigentanz drehen. Bald zeigt er einen bocksbeinigen Gesellen, im Hochwald die Syrinx blasend, und draussen am Waldessaum einen fahrenden Reitersmann, der verwundert den geisterhaften Tönen lauscht. Oder er führt eine gigantische Männerfigur mit einem Löwen zur Seite als Wächter des Liebesgartens vor, wo feingezeichnete Frauengestalten und nackte Jünglinge wandeln. Oder unter grellblauem Himmel vor schattenspendendem Waldesdunkel, aus dem kühl ein Bächlein hervorquellt, sitzt die Madonna mütterlich huldvoll über das Kind gebeugt, dem kleine Libellenengelchen, blonde, blühende, wilde Himmelskinder, in putzigem Ernste die Reverenz machen. Das Paradies ist eine wundervolle Landschaft mit schönen Bergen und schlanken Bäumen, mit grünen Wiesen, blauen Gewässern und klugen Thieren, die in friedlicher Eintracht mit den beiden Menschen Adam und Eva leben. Lucas Cranach könnte das Bild gemalt haben, wenn nicht über Allem auch bei Thoma ein leichter Hauch jener Schwermuth schwebte, die erst das 19. Jahrhundert in die Welt gebracht.

Weder Boecklin noch Marées noch Thoma hat die junge Schule das Recht, zu den ihren zu zählen. Sie sahen die Historienmaler, die Realisten und Impressionisten am Fenster ihres Ateliers vorüberziehen — gleichgültig, da sie schon damals den Ausdruck für ihr Sinnen und Träumen gefunden. Der erste Idealist des Naturalismus ist Fritz v. Uhde. Schon 1884, zu einer Zeit, da die andern Jungen in allem über die Wirklichkeit Hinausgehenden noch die Lockruthe des Teufels sahen, ritt Uhde die erste Recognoscirungspatrouille in's unbekannte Land: der Erste, der auf dem Boden des Naturalismus



v. Gebhardt: Pietà.

stehend sich nicht begnügte, was er mit eigenen Augen gesehen, wiederzugeben, sondern der im Sinne dieses Naturalismus wieder an metaphysische Aufgaben herantrat. »Mit der Religion hat die Kunst entschieden gebrochen.« Es ist ein sonderbares Zusammentreffen, dass gerade in dem Jahre, als der alte Fr. Th. Vischer auf vielen Seiten seiner Aesthetik diese These bewies, Fritz von Uhde geboren wurde, der der religiösen Malerei wieder neue Seiten abgewann, sie mit dem Eifer des Apostels zu neuem Leben führte.

Ihre Geschichte war im 19. Jahrhundert eine grosse Leidensgeschichte gewesen. Eine aus den classischen Kunstperioden übernommene Erbschaft, hatte gerade sie unter dem Fluch des Epigonenthums zu leiden gehabt. Eine unselbständige Zeit wie die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts kam selbstverständlich über die Nachahmung der classischen Formen nicht hinaus, sondern beschränkte sich darauf, in lauwarmer Weise die vom Cinquecento überkommenen Gestaltungen zu wiederholen, die durch solche Verwässerung allmählich zu byzantinischem Schematismus erstarrten. »Es sind die biblischen Stücke alle durch kalte Veredlung und gesteifte Kirchenschicklichkeit aus ihrer Einfalt und Wahrheit herausgezogen und dem theilnehmenden



Menzel: Christus im Tempel.

Herzen entrissen worden. Durch stattliche, gefaltete Schleppmäntel sucht man über den markleeren Adel der überirdischen Wesen hinwegzutäuschen«, hat Goethe über diesen Verfallzeitidealismus geschrieben.

In der Zeit, als das Orientbild die Kunst beherrschte, betheiligte sich dann auch die religiöse Malerei an dieser Fahrt nach dem Osten. Horace Vernet hatte auf der Reise, die er 1839/40 nach Syrien und Palästina machte, mit Schrecken erkannt, wie falsch man bisher die Bibel verstanden. Jerusalem, Damaskus, Nazareth, es sah in Wirklichkeit dort ganz anders aus, als die Bilder der alten Meister erwarten liessen. Die Luftwirkung, die agrarischen, geologischen und architektonischen Verhältnisse — Nichts stimmte. Selbst das Costüm, in dem die biblischen Personen dargestellt wurden, war apokryph. Joseph — der Orient ist conservativ in seinen Moden — trug ein weisses Hemd und den Machlah, als er mit Maria sich trauen liess, und diese hatte nicht daran gedacht, sich im Interesse kommender Cinquecentisten in eine rothblaue Draperie zu hüllen. Peruginos und Rafaels Sposalizio wirkten nach dieser Erkenntniss wie ein wahrer Maskenscherz. Vernet beeilte sich, seine neue Entdeckung 1848 dem

Institut zur Begutachtung vorzulegen. Die moderne Malerei, meinte er, werde durch sie die schönsten Triumphe feiern. Sie könne beginnen, das alte und neue Testament vollständig umzukleiden und ihm zugleich die richtigen Bodenverhältnisse zu geben, die es während der Renaissance entbehrte. Zum Glück ging es dieser Bibelübersetzung wie der Putkamer'schen Rechtschreibung — man konnte sich nicht daran gewöhnen. Die religiöse Malerei wurde durch das kulturgeschichtliche und ethnographische Brimborium, das sie in den 30er und 40er Jahren in sich aufnahm, nicht grösser als sie zu Fra Angelicos und Rembrandts Tagen gewesen. Der Geist war todt, nur der Buchstabe war lebendig geworden. Indem die Maler die Architektur streng ägyptischen, persischen, assyrischen oder römischen Denkmälern, die Costüme denen moderner Beduinen nachbildeten, wussten sie zwar eine äusserliche örtliche Wahrheit zu erzielen, hinter der die innere gegenständliche Wahrheit aber desto mehr zurücktrat. Der Charakter der meisten Bilder war ein trockener, philisterhafter Realismus, an dem der Geschmack schon wieder verloren ging, bevor das Bewusstsein kam, dass die Juden zu Christi Zeit sicherlich keine Turbane und Burnuse trugen.



Liebermann: Christus im Tempel.

Später, als die Historienmalerei an der Spitze des ästhetischen Katechismus stand, folgte auf das orientalische Genrebild das religiöse Prunkstück, die Galavorstellung vor Gott dem Vater. Wie alle profanen Helden der Delaroche- und Piloty-Schule declamirten, gesticulirten und Sessel umstürzten, so schritten auch die Heiligen



in seelenloser Gefallsucht mit dem Pathos des Theaterprinzen einher. *Munkacsys* »Christus vor Pilatus« ist wohl die bekannteste und bedeutendste dieser Opernmaschinen. Wenn neben den lärmenden und schreienden Statisten, die wohldressirt auf diesen Bildern ihr Wesen trieben, nur eine von jenen Gestalten aus dem Volke in Erinnerung kam, die auf Rembrandts Radirungen den Heiland umgeben, von jenen einfachen Menschen, die gar nichts beabsichtigen, die einfach da sind, aber mit der ganzen Kraft ihrer Existenz den Vorgang aufnehmen, ohne im geringsten sich um einen Zuschauer zu kümmern, dann sanken die effekthaschenden Gebilde jener Zeit in Nichts zusammen, wie gegenüber Rembrandts absichtsloser, selbstverständlicher Composition das geschickt gestellte Arrangement, durch das man die innere Hohlheit zu verdecken suchte.

Die Reaction gegen diese Scheinkunst brach sich mit Wilhelm Steinhausen, einem wenig gewürdigten Meister von kraftvoller Tiefe des Ausdrucks, und besonders mit *Eduard von Gebhardt* Bahn. Dem banalen Formenidealismus war künstlerisch nichts mehr abzugewinnen; von dem Streben nach schönem Faltenwurf beherrscht, liess er für die Ausgestaltung der Charakteristik keinen Raum. Gebhardt, müde des pseudoidealistischen Pomps und wie Leys mit dem ganzen Geiste seiner Kunst in den Deutschen des Mittelalters wurzelnd, machte den Versuch, auch die Männer und Frauen der Bibel als mittelalterliche Deutsche im Costüm des 15. Jahrhunderts zu malen. Die Eyck, Dürer, Holbein und hauptsächlich Roger van der Weyden, der grosse Dramatiker unter den nordischen Malern des Quattrocento, waren seine Vorbilder, und er wusste sie mit solchem Verständniss zu imitiren, dass in ihm ein guter Niederländer des Reformationszeitalters wieder aufgelebt scheint. Einen eigentlichen kunstgeschichtlichen Fortschritt bezeichnet er also nicht. Was er gab, war früher schon gleich gut



Uhde: Lasset die Kindlein zu mir kommen.

vorhanden. Dagegen war sein Auftreten für die religiöse Malerei des 19. Jahrhunderts wichtig. Indem er an die Stelle der athletischen schönen Männer, die bisher als Apostel und Fischer vorgeführt wurden, eckige altnürnbergische und altflandrische Gestalten setzte, gewöhnte er das Auge daran, zu bemerken, dass es neben der edlen Linie und aristokratischen Pose noch etwas Wahreres gebe. Realistische Kraft trat an die Stelle idealer Verschwommenheit. Denn sind die Costüme auch dem Kleiderschrank des 15. Jahrhunderts entnommen, so sind die Köpfe doch in der Mehrzahl nach der Natur studirt. In der rauhen, harten Bevölkerung seiner esthnischen Heimath fand er einen Menschenschlag, wie ihn Roger van der Weyden nicht knorriger hätte wünschen können. Seine Apostel haben trotz ihres Gewandes etwas von modernen Arbeitern, sie posiren nicht, sind mit sich nur beschäftigt. Seine antiquarische, alterthümelnd asketische Richtung ist nicht vollblütiger nur, auch geistig vornehmer als die der Früheren, da er zuerst wieder den Nachdruck auf den seelischen Vorgang, den Idealismus des Gedankens legte.

Gebhardt bildet in diesem Sinne die Brücke von der Vergangenheit zur Gegenwart. Nachdem unter den Händen der Realisten an die Stelle der Historienmalerei das moderne Zeitgemälde, an den Platz



Uhde: Komm Herr Jesu sei unser Gast.

der Renaissancefräulein und Landsknechte der moderne Arbeiter getreten, war es die natürliche Consequenz, dass einzelne Maler dazu übergingen, auch die Geschichte Christi in dem Sinne zu behandeln, als hätten sie sie heute oder gestern selbst mit erlebt. Nur durch die Verlegung in die Gegenwart glaubte man dem Heiligenbild wieder jenen inneren Zusammenhang mit der Zeit geben zu können, den es in den ältern Kunstperioden hatte. Und bei der regen Theilnahme, mit der damals die liberalen Kreise dem Kampf um die Emancipation des Judenthums folgten, meinte man auf rechtem Wege zu sein, wenn man Christus als besonders gütigen, weisen Juden darstellte. An der Spitze dieser Gruppe steht Menzel, der in einer geistsprühenden Lithographie von 1851 den Jesusknaben als ein gescheites israelitisches Bürschchen vorführte, das eine Anzahl polnischer Juden durch seine klugen Antworten entzückt. Als weitere Experimente erregten 1879 die beiden Bilder von *Ernst Zimmermann* und *Max Liebermann* Aufsehen — auch sie von rein malerischem Gesichtspunkt anregend, aber doch zu sehr im Widerspruch mit unserer Zeit, als dass sie weitere Nachfolge hatten finden können: Wie die Verhältnisse einmal liegen,



Uhde: Abendmahl.

ist es unmöglich, den abendländischen Juden des 19. Jahrhunderts zum Träger der heiligen Geschichten zu machen, ohne dass die Bilder der Komik verfallen oder eine frivol spöttische Wirkung hervorbringen.

Uhde fühlte das und setzte an die Stelle moderner Juden moderne Christen. Er hatte, als er 1884 mit dem ersten Bilde dieser Art hervortrat, schon vielerlei betrieben. Am 22. Mai 1848 in Wolkenburg in Sachsen als der Sohn eines geistlichen Verwaltungsbeamten geboren, war er 1867 in das sächsische Garde-Reiter-Regiment eingetreten, machte als Officier den französischen Feldzug mit und stand bis 1877, zuletzt als Rittmeister, in militärischem Dienst. Hierauf wandte er sich nach München, um Maler zu werden, entrichtete der Ritter- und Harnischmalerei seinen Zoll und schwelgte im Colorit à la Makart. 1879 steht er in Paris an der Staffelei Munkacsys. Eine 1880 im Pariser Salon ausgestellte »Chanteuse« und ein »Familienconcert« waren die Ergebnisse seines dortigen Aufenthaltes. Erst als er bei seiner Rückkehr durch Max Liebermann nach Holland gewiesen wurde, erlebte er dort die Umwandlung seiner Anschauungen. Die »Näherinnen« und der »Leierkastenmann« waren sehr ansprechende, auf alles Genrehafte verzichtende Schilderungen aus dem holländischen Leben und nächst denen Liebermanns die ersten Bilder, die die Münchener Maler mit den Ergebnissen des französischen Naturalismus vertraut machten.

Uhde hat solche Darstellungen aus dem modernen Leben seitdem noch häufig gemalt und gehört überhaupt zu den vielseitigsten, umwandlungsfähigsten Meistern der Gegenwart. 1884 hatte er auf der Münchener Ausstellung die übenden Trommler, 1888 eine Kinderprocession, die in ihrer prickelnden Lebendigkeit an Menzel streifte, 1889 eine Kinderstube und ein »Haideprinzesschen«, wie es Bastien-Lepage in Dachau gemalt haben würde. 1890 stellte er sich durch ein Damenporträt in Schwarz, 1893 durch seinen »Schauspieler« den bedeutendsten Münchener Porträtisten zur Seite. Immer reicher wird seine Sprache, immer kräftiger seine Palette. Ein Mann von zäher Arbeitskraft, kann er genug, um an Alles heranzutreten und wird voraussichtlich noch durch viele hervorragende Bilder aus den verschiedensten Stoffkreisen überraschen.

Doch seine nachhaltigsten Erfolge, verbunden mit den heftigsten Anfeindungen, die ebenfalls dazu beitrugen, seine Arbeiten noch bekannter zu machen, hat er als Bibelmaler erzielt. Das erste dieser Werke, das im Museum von Leipzig befindliche »Lasset die Kindlein zu mir kommen«, führte in eine Schulstube. Man sah einen holländischen Backsteinboden und jene Strohmatten, Rohrstühle und Blumenstöcke, die später so gern von den Münchener Malern verwendet wurden, auch jene breiten Hinterwandsfenster, die seitdem zum Inventar der Münchener Schule gehörten. Inmitten dieses Raumes standen niedlich linkisch in ihren grossen Holzschuhen allerliebste Bauernkinder, die einen aufmerksam neugierig, die andern verlegen und schüchtern. Die hübsche Kleine vorn reichte mit köstlicher Zutraulichkeit dem bleichen auf dem holländischen Rohrstuhl sitzenden Fremdling die Hand, der während des Religionsunterrichtes in das Zimmer getreten. Und dieser Fremde war — Christus.

Das Bild wurde wegen dieser Figur auf der Ausstellung 1884 die Zielscheibe erbitterter Angriffe. Doch Uhde liess sich nicht irre machen, sondern ging ruhig seinen Weg. »Komm, Herr Jesu, sei unser Gast« war die zweite Strophe seines biblischen Epos. In der Wohnung eines armen Handwerkers hat sich die Familie zum Mittagessen versammelt, das Tischgebet soll gesprochen werden, als eine hagere Gestalt in langem faltigen Rock mit einem lichten Schein über dem Haupte — Christus — hereintritt. Der Handwerker nimmt die Mütze ab und begrüsst mit ehrfurchtsvoller Geberde den Gottessohn. In stiller, unaffectirter Liebe blicken die Uebrigen zu ihm auf. Von hinten durch ein schmales Fenster quillt das Licht herein und



Uhde: Bergpredigt.

gleitet über die Gruppe. — Eine ernst geschlossene Wirkung übte das Abendmahl, das zuerst 1886 den Pariser Salon schmückte. Stille Trauer spricht aus dem Antlitze Jesu; tiefe Empfindung beseelt die wetterharten, durchfurchten Gesichter der Apostel, schlichter Arbeiter und Fischer, wie das Evangelium sie schildert. Abendliche Dämmerung, das matte Licht des scheidenden Tages umwebt wie mit grauem Flor die wehmüthige Abschiedsscene. — In der Bergpredigt lieferte er sein erstes biblisches Freiluftbild. Die Sonne ist fast herabgesunken, leuchtend glühen die letzten Strahlen über das Feld. Im dämmerigen Hintergrund liegt ein stilles Dörfchen, dessen rothe Dächer traulich herüberwinken. Müde und bestaubt von der Wanderung hat Christus auf einer Bank im freien Felde sich niedergelassen und predigt den um ihn versammelten »Armen im Geiste«. Weiber und Kinder knieen ihm zu Füssen. Und vom Bergabhange kommt es in Schaaren heran, den begeisterungsfähigeren Frauen folgen die ruhigeren Männer und lauschen, auf die Sense gestützt, den Worten des Predigers.

— Die »heilige Nacht« war ein Flügelaltar. Auf dem Mittelbilde, das eine ärmliche Schreinerstube darstellt, betrachtet Maria in stiller Verehrung das auf ihrem Schoosse liegende Kind. Links nahen auf steiler Gebirgsstrasse in ehrfürchtiger Scheu die Hirten; hie und da beleuchtet der Strahl einer Laterne die rauhen, aus dem Dunkel auftauchenden Gestalten. Rechts sind die Engelein aus dem Himmel herabgekommen, keine nackten Amoretten im Sinne der Italiener, sondern die abgeschiedenen unschuldigen Kindlein, in weissen Kleidchen, mit Blumen im Haar.

Uhde wirkte in allen diesen Bildern als ein hervorragender Maler und grosser Psycholog. Es ist wunderbar, wie in seinem Bilde, »Lasset die Kindlein zu mir kommen«, das Licht leise in den Raum hereinrieselt, die Blondköpfe der Kinder mit goldenem Glanz umschmeichelt und über die Strohmatte des Bodens huscht. Die ganze Luft ist von Klarheit durchzittert, Alles in feine silbergraue Harmonien getaucht. Eine feierliche Lichtpoesie umspielt auf dem Bilde der Anbetung des Kindes die Gestalten. Von draussen strömt der matte Schein der hellfunkelnden Christnacht herein, im Vordergrund wirft eine Laterne bald hier, bald dort einen röthlichen Strahl durch das geheimnissvolle Dunkel. Beim »Gang nach Bethlehem« ist lockerer Schnee gefallen, die Nacht ist über die Wanderer gekommen, der Wind spielt mit dem Blondhaar der jungen Frau, zaust an ihrem ärmlichen Gewande, fern blinken die Lichter des Dorfes, tannenbaumduftige Weihnachtspoesie liegt über der Landschaft. Und wie reich an feinen seelischen Beobachtungen ist jedes seiner Werke. Es geht etwas Mildes, Inniges, gemüthvoll Idyllisches durch Uhdes Kunst. Sein Christus, der stille Mann, der so sanft die Hand auflegt, so leise und geisterhaft sich bewegt, ist die verkörperte Güte, die lebendige Menschenliebe. Die Maria auf der »Anbetung des Kindes« ist keine schöne Frau, aber das Gefühl ihrer Mütterlichkeit verklärt sie — so wie Millet schrieb, »wenn ich eine Mutter zu malen hätte, würde ich sie schön machen allein durch den Blick, den sie auf ihr schlummerndes Kind richtet«. Ganz meisterhaft sind auf der »Bergpredigt« die manigfachen Regungen naiver Demuth, frommer Andacht, echter Herzenserhebung und Erbauung geschildert. Aus den weitgeöffneten blauen Augen der beiden Frauen wie aus den sonneverbrannten Gesichtern der Männer spricht ein unnennbares Sehnen, ein heisses Verlangen nach vollem Verständniss der Worte. Ganz allerliebst ist der zierliche Engel, der auf dem Bilde der Ver-



Uhde: Heilige Nacht.

kündigung so linkisch sein Kleid lupft und mit erhobener Hand die frohe Botschaft verkündet. Namentlich aber gehört Uhde zu den grössten Kindermalern des Jahrhunderts. Ich wüsste nicht, wer vor ihm lallende Kinderlippen und glänzende Kinderaugen, scheue Zutraulichkeit, zaghafte Neugier und täppische Freundlichkeit, die ganze schlichte Naivetät des Kinderlebens so entzückend liebenswürdig gemalt hätte. Später wird man das gewiss noch unbefangener empfinden, als es heute möglich.

»Sagt selbst, hochehrwürdiger Herr: könnt Ihr Euch eine heilige Geschichte denken im modernen Costüm, einen heiligen Joseph im Flauschrock, einen Heiland im Frack, eine Jungfrau in einer Robe mit umgeworfenem türkischem Shawl? Würde Euch das nicht als eine unwürdige, ja abscheuliche Profanation des Erhabensten erscheinen? Und doch stellten die alten, vorzüglich die deutschen Maler alle biblischen und heiligen Geschichten in dem Costüm ihres Zeitalters dar und ganz falsch möchte die Behauptung sein, dass sich jene Trachten besser zur malerischen Darstellung eigneten, als die jetzigen. Gingen doch manche Moden der Vorzeit bis in's Uebertriebene, bis in's Ungeheuere möcht ich sagen; man denke an jene ellenhoch aufgekrümmten Schnabelschuhe, an jene bauschigen Pluderhosen, an jene zerschnittenen Wämmser und Aermel«. — »Nun«, erwiederte der Abt,

»nun kann ich Euch, mein lieber Johannes, mit wenigen Worten recht den Unterschied der alten frommen und der jetzigen verderbteren Zeit vor Augen bringen. — Seht, damals waren die heiligen Geschichten so in das Leben der Menschen eingedrungen, ja, ich möchte sagen, so im Leben bedingt, dass jeder glaubte, vor seinen Augen habe sich das Wundervolle begeben und jeden Tag könne die ewige Allmacht Gleiches geschehen lassen. So ging dem frommen Maler die heilige Geschichte, der er seinen Sinn zugewendet, in der Gegenwart auf; unter den Menschen, wie sie ihn im Leben umgaben, sah er das Gnadenreiche geschehen und wie er es lebendig geschaut, brachte er es auf die Tafel. Eben daher aber, mein lieber Johannes, weil die Gegenwart zu profan ist, um nicht mit jenen frommen Legenden in hässlichem Widerspruch zu stehen, eben deshalb, weil Niemand im Stande ist, sich jene Wunder als unter uns geschehen vorzustellen, muss auch die Darstellung in unserem modernen Costüm uns abgeschmackt, fratzenhaft, ja frevelig bedünken. Liesse es die ewige Macht geschehen, dass vor unser aller Augen wirklich ein Wunder sich ereignete, so könnten wir auch im Bilde das Kostüm unserer Zeit vertragen; so lange dies nicht der Fall, aber werden die jungen Maler, wollen sie einen Stützpunkt finden, darauf bedacht sein müssen, in alten Begebenheiten das Kostüm des jedesmaligen Zeitalters, so wie es erforderlich, richtig zu beobachten. Si duo idem faciunt non est idem, und es ist nicht ausgeschlossen, dass, was mich bei einem alten Meister mit frommen, heiligen Schauern erfüllt, mir bei einem neuen wie eine Profanation erscheint«.

Diese Stelle findet sich in Th. A. Hoffmanns »Lebensansichten des Katers Murr«, 1820, und erklärt vielleicht, weshalb Uhdes Bilder trotz aller Wahrheit, trotz alles Reichthums seelischer Empfindungen auf die Mehrheit des Publikums doch eher seltsam als überzeugend wirken. Worauf die alten Meister, wie man annimmt, ganz unbewusst kamen, was bei ihnen »Naivetät« und Natürlichkeit war, wird bei Uhde als logischer Schluss, als das Resultat einer complicirten Gedankenreihe empfunden. Wenn er mit seinen Bildern gewisse symbolische Gedanken verknüpfte, Dinge darstellte, die gleichsam das ewig Fortwirkende der christlichen Lehre spiegeln, war es leichter, ihm auf seinem Wege zu folgen. Nicht einmal tröstet nach dem Glauben Jesus die Klagenden, nicht einmal tritt er als Freund der Armen an ihren Tisch, nicht einmal bricht er mit den Seinen das Brod: »ich bin bei Euch alle Tage bis an der Welt Ende«. Aber als



Dürr: Madonna.

der Maler dazu überging, geschichtliche Ereignisse darzustellen, die bloss als einmal geschehen gedacht werden können, als er anfing, nicht nur auf biblischen Bildern moderne Bauern anzubringen, sondern auch die biblischen Personen mit modernen Bauerngewändern zu bekleiden, wurde bei den meisten Betrachtern die Wirkung seiner Werke ernstlich beeinträchtigt, da das geschichtliche Bewusstsein sich empörte. Nach einer langen Periode lehrhaft rationalistischer Kunst sind erst Wenige wieder fähig, Bilder anders als durch das Medium des Verstandes in sich aufzunehmen. Doch Uhdes kunstgeschichtliche Stellung wird dadurch nicht berührt. Seine Bilder gehören an Empfindungsgehalt und Können zu den besten, die während des letzten Jahrzehnts in Deutschland entstanden. Unermüdlich ringend nach eigenartiger Lösung uralter Fragen, hat er auch das moderne Costüm nur deshalb gewählt, um jeden historischen Costümschwindel zu vermeiden, durch keinen äussern antiquarischen Apparat vom Psychischen des Motivs abzulenken, und kann zur Motivirung seiner Auffassung alle alten Meister germanischen Stammes, selbst die Italiener der nichtrafaelischen Zeit als Helfershelfer anrufen. Gleich ungezwungen wie bei jenen verwebt sich in seinen Schöpfungen die poetische Freude am urewigen Stimmungsgehalt der frommen Legenden mit der echt künstlerischen Lust am treuen Nachbilden des umgebenden Lebens, und wenn ein Schluss von der Vergangenheit auf die



v. Hofmann: Daphnis und Chloë.

Zukunft erlaubt ist, werden spätere Generationen Uhdes Bilder ebenso vorurtheilslos auf sich wirken lassen, wie wir heute die der Alten.

Seine Kunst hat namentlich im Ausland weite Kreise gezogen, nur dass von seinen Nachahmern keiner an Ernst und Innerlichkeit an den Meister heranreicht. Die Skandinavier Skresdvig und Edelfelt, dann L'hermitte, Blanche und viele Andere stellten sich mit neutestamentlichen Bildern im Kostüm der Gegenwart ein. Selbst Jean Béraud, der Journalist der Pariser Boulevards, versündigte sich mit einer Kreuzigung auf dem Montmartre und einer heiligen Magdalena, die in einem Cabinet particulier des Café anglais inmitten eines Kreises Pariser Literaten zu Jesu Füssen lag. In Deutschland machten nur Firle und Hermann Neuhaus einige mehr oder weniger gelungene Versuche. Die Andern stellten sich durchaus auf den Boden raffinirter Delicatesse, indem sie von jeder naturalistischen Bearbeitung biblischer Vorgänge absahen und nur durch das Medium einer duftigen, den Betrachter wie Hypnose umfangenden Märchenstimmung eine der Andacht verwandte Wirkung zu erzielen suchten. Diese Eigenart verhalf z. B. 1888 der Modanna von *Wilhelm Dürr* zu ihrem Erfolge. Die Schatten des Abends sind herabgesunken und haben die Erde in träumerisches Schweigen gehüllt. Das Grün der Wiesen und Gesträuche hebt sich in schwärzlichem Ton von dem dämmerigen Himmel, die Umrisse der Figuren zerfliessen in nebelhaften Dunst. Durch die Luft zittern nur die leisen Klänge der Geige, mit denen ein blondköpfiger Engel die Gebenedeite begrüsst, während ein anderer verzückten Blickes andächtig traumverloren zum Christkind



Exter: Die Welle.

emporschaut. Eine ähnliche, wenn auch weniger nachhaltige Wirkung erzielte im nächsten Jahr eine Madonna von *Wilhelm Volz*. Frühling. Sonntagvormittag. Die Glocken des fernen Kirchleins läuten, die Mücken zirpen, die Blätter säuseln. Da hat Maria, eine mädchenhaft zarte Gestalt mit weissem Kleid und weissem Kopftuch, auf einer Bank in freiem Felde sich niedergelassen. Kein Engel naht, ihr die frohe Botschaft zu künden. Doch in ihrem Innern lebt und bebt es. Sie hört die Glocken läuten, die Mücken zirpen, die Blätter säuseln. In ihrem Herzen wie in der Natur ist's Frühling. Aus wenigen Farbentönen setzt sich das Ganze zusammen, und gerade in dieser weissgrünen Einfachheit übt es eine zarte Wirkung des duftig Unschuldigen, märchenhaft Umschleierten.

Im Uebrigen äussert sich der deutsche Neuidealismus in denselben Formen wie in Frankreich und England. Den Einen verwandelt sich Alles in ein buntes, schillerndes Märchenreich. Sie leben wieder



Franz Stuck.

wie zu Novalis Zeiten in der Welt der blauen Blume, wo Sonne, Mond und Sterne den Dingen eine über das Irdische hinausgehende farbenreiche und duftende, freilich darum auch vergänglichere Schönheit leihen. Die andern, mehr hellenisch formenstreng, haben einen Hang zum Stilisiren, zu primitiver classischer Einfachheit. Die dritten bewegen sich als Radirer in gedankenhaften, allegorischen Erfindungen. Nur die eigentliche Décadencestimmung, die épidemie de langueur, wie André Michel es nannte, hat — vielleicht ein Zeichen der gesunden Urkraft deutschen Volksthums — vorläufig noch keinen Interpreten.

Ludwig von Hofmann schwelgt in coloristischen Reizen, stellt rothe Bäume, blaue Felder und grüne Himmel zu geschickten Farbenmenus zusammen. Auf dem fernen Meere lagern etwa tiefblaue Wolken. Die Nebelschleier darüber sind von rothen und grünen Sonnenstreifen durchkreuzt, Thauperlen blitzen, und drei Backfische in hellen griechischen Florgewändern, mit langem, orangegelbem Haar laufen, Arm in Arm geschlungen, lachend in die reinen Fluthen der See. Ein anderes seiner Bilder war eine Symphonie in rosaroth. An einem Baume hängen schwere gelbe Rosen, Blumenwälder umkränzen einen grossen See, glühendes Purpurroth füllt die Wasser. Schwäne gleiten durch die Schilfgewächse, schwarze Glockenblumen wiegen sich am Ufer und eine einsame Frauengestalt blickt sinnend in die flüsternden Wogen. Ein drittes zeigt ein blaugrünes Dickicht, in dem tiefblaue Giftblumen wuchern. Adam schläft und Eva lauscht neugierig den zischenden Worten der Schlange. Oder zwischen Blumensträuchen und hohen Palmen, deren grüne, fächerartige Blätter im gelben Himmelslicht schwanken, liegt still ein schattiger Weiher, aus dem der knabenhaft feine Daphnis, bis an die Hüften im Wasser stehend, schwermüthig zu seiner blondlockigen Chloe aufblickt. Seine endgültige Ausdrucks-

weise hat Hofmann noch nicht gefunden. Seine Werke wirken wie ein Aufzug aller Gedanken der Gegenwart, ein blutiges Schlachtfeld zwischen Boecklin, Puvis de Chavannes, Whistler, den Schotten, und er wird voraussichtlich noch lange brauchen, bis aus dieser Mischung von Stilen sein Stil ersteht. Aber die Farbenaccorde, die er anschlägt, sind doch oft von einschmeichelndem Wohlklang; in der Auffassung, namentlich der Landschaften, liegt zuweilen eine Grösse und Poesie, wie sie nur Bevorzugten gegeben; in seinen Entwürfen zu Lackarbeiten und dergleichen kommt ein sicheres Gefühl für decorative Wirkung zum Ausdruck.



Stuck: Lucifer.

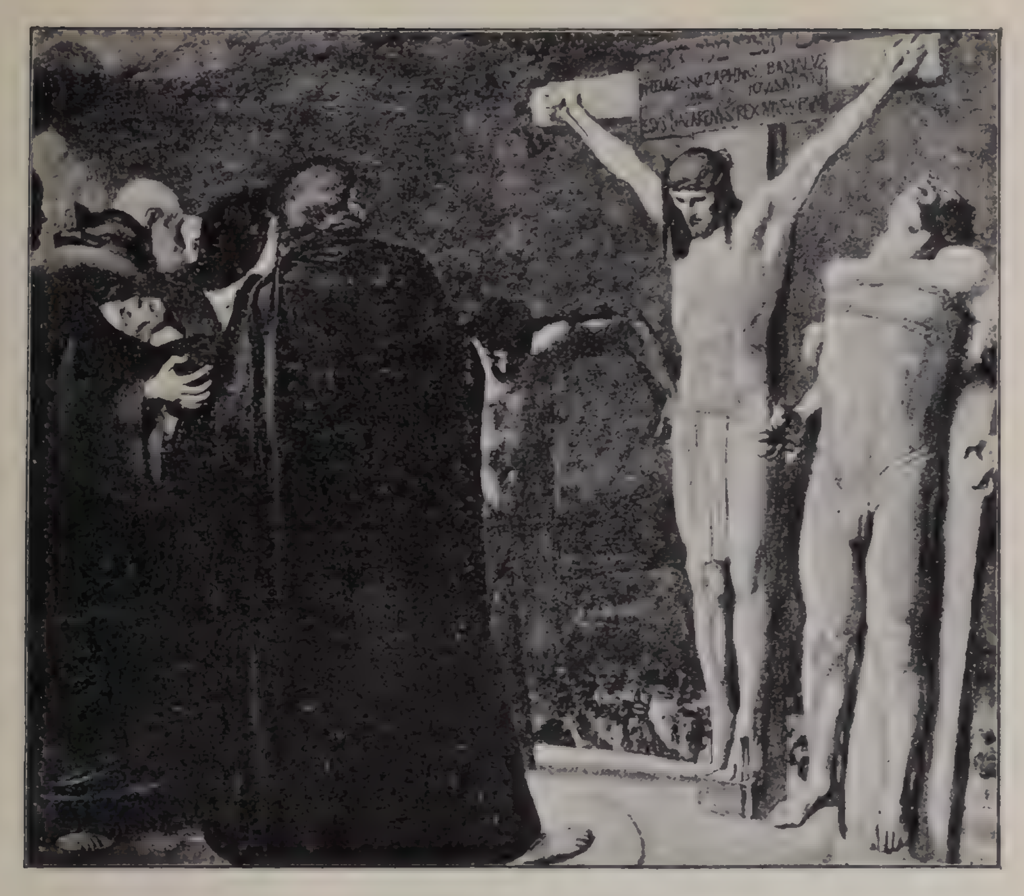
Julius Exter erhielt durch Besnard die fruchtbarsten Anregungen. Gleich sein erstes Bild, ein Kinderspielplatz 1890, war eine interessante Studie im Sinne des französischen Luminismus. Kokett und pikant standen die hellen Farben der Kleider zwischen dem Sonnenlicht und dem Schatten der Allee; reizvoll und duftig lösten die zarten Gestalten der spielend umherspringenden Mädchen aus dem weichen Farbspiel des Hintergrundes sich los. Später stellte er immer muthiger sich die Aufgaben. Seine Welle war ein märchenhaftes Dämmerungsbild. Im blauen Duft herannahenden Abends hebt sich aus violett flimmerndem Wogengemisch ein schönes Meerweib empor; nicht weit davon, schattenhaft, entsteigt ein anderer Frauenleib den Fluthen. Glitzernde Perlen gleiten an ihrem Haare herab; magische Farben liegen über der See. Das »verlorene Paradies« war eine Symphonie in Gelb. Zwei nackte Gestalten kauern auf der Erde und lassen sich umkosen vom weichen Sonnenlicht. Auf einem andern Bilde lagen nackte Knaben am Strand. Heisse Meerluft um-



Stuck: Kämpfende Faune.

spielt ihre schlanken, im Sand sich streckenden Körper. Auch Exter geht zuweilen noch in fremden Schuhen, aber er wird sich eigene besorgen, dafür bürgt die kecke Sicherheit, mit der er vom ersten Tage an auftrat.

Franz Stuck, unter den Münchener Jungen wohl das grösste, zukunftsreichste Talent, wirkt gegenüber diesen nervösen Farbentemperamenten wie ein Zeichner, gegenüber diesen Raffinirten wie ein Primitiver. Primitiv sind die Dinge, die er darstellt, primitiv sein Simplificiren der Farbe, primitiv sein Stilisiren der Form. Dort alles Farbe und wogendes Licht, hier alles Linie, fester Umriss, plastische Ruhe. Vom Kunstgewerbe nahm er seinen Ausgang. Man kannte ihn aus geistreichen Illustrationen zu den »Fliegenden Blättern« und eleganten Entwürfen zu »Karten und Vignetten«, als er 1889 — ein Jahr, nachdem Rochegrosses Tannhäuser in München ausgestellt war — durch sein erstes Bild, einen Paradieseswächter, überraschte. Seitdem entwickelte er sich in ausserordentlicher Weise. Von einer Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit ohne Gleichen, weiss er alle Seiten der Legende zu packen, ihre heitere Grazie und ihr dämonisches Grausen. Da malt er die Gestalt des Satans, die einem Spuke gleich vom dämmerigen Grau des Hintergrundes sich abhebt. Dort tummelt



Stuck: Kreuzigung Christi.

er sich mit Boecklin in der tollen Gesellschaft jener Halbgötter, die in den antiken Fabelscenen in grotesker Gestalt ihr Spiel treiben. Um sich vor der Hitze zu retten, ist ein Faun auf einen grossblättrigen Baum geklettert und hält dort, rittlings auf einem Aste liegend, den Mittagschlaf. Oder auf einem Felsen über der Meeresküste in classischer Abendlandschaft spielt ein Hirt die Flöte, und eine neugierige Nixe ist herausgekrochen, ihn zu belauschen. Centaurenpärchen sprengen in klapperndem Galopp über das Feld, und Faunenkinder suchen im Spätabenddunkel Glühwürmchen. Auf seiner »Wilden Jagd« kommen aus beklemmendem Grau gluthäugige Gestalten hervor, zurückgeworfene Häupter, aufgerissene Mäuler, in Raserei geschwungene Arme. Auf Thiergerippen reiten die Nachtgespenster heran. Ganz vorn blinkt der blanke Schädel eines Pferdes und darüber das in Mordwuth verzerrte Gesicht des Gottseibeiuns, der in wahnsinniger Hast mit eckig zurückgebogenem Arm die Peitsche schwingt. Doch

auch die sanften deutschen Märchen mit Lindenblüthen und verzauberten Königssöhnen beschäftigten ihn. Der Abendhimmel strahlt wie flüssiges Gold. Auf der dämmerigen Wiese steht eine Königstochter und blickt neugierig hernieder zu einem Frosch, der ein Krönlein auf dem Kopfe trägt: ein verwunschener Prinz. Ganz stilisirend ornamental im Sinne einer barocken Antike wirkten Bilder wie der »musicirende Orpheus«, der grau in grau gemalte Samson, der Kopf einer Pallas Athene und die Figur eines muskelkräftigen jungen Athleten, der eine Statue der Nike und einen Lorbeer in den Händen trug. Die »Sünde« ist ein üppiges Weib mit bernsteinbleichem, von rabenschwarzen Locken umrahmten Gesicht, deren weiche, glänzende Augen erschreckt und doch sehnsuchtskrank lächeln, während an ihrem Körper in wollüstigem Kreisen der kalte Leib einer Schlange sich reibt. Er zeigt die Medusa, die mit schmerzverzerrtem, erstorbenen Blick in's Leere starrt. Auf der Ausstellung 1890 hatte er eine Pietà von ganz versteinerter Classicität. Die Leiche des Heilandes lag starr auf einem Marmorsockel, die Mutter stand aufrecht, kerzengerad wie eine Bildsäule daneben, mit den Händen das Gesicht verhüllend. Eine tiefe Golgathasymphonie mit vollen coloristischen Fugen war die »Kreuzigung« von 1891. Es lag etwas schottisch Düsteres und venezianisch Blühendes in der kräftigen, herben Farbe dieser wallenden, schwarz-karmoisinrothen Priestermäntel, etwas Brutales, Herculisches in der starren Zeichnung der nackten Körper, etwas caricaturhaft Verzerrtes in diesen brüllenden, heulenden, Wuth und Entsetzen schnaubenden Juden, die ihr »Kreuziget ihn« schrieen.

Trotz dieser grossen stofflichen Verschiedenheit geht ein einziger scharf ausgeprägter Zug — gleichsam ein Zug kunstgewerblichen Schöpfungsvermögens — durch Stucks Bilder. Jedes Werk überrascht durch seine seltsame geschmackvolle Farbeneigenart und die geschickte, bald an die Griechen, bald an die Japaner anklingende Zeichnung. Ueberall besticht er durch leichte, spielende Mache, durch starken Sinn für decorative Wirkung. Aber er gehört nicht zu den Künstlern, zu denen man seelisch Stellung nimmt. Zeichnet Rops einen Satan, so flammt in diesen glimmenden, unheimlich lauernden Augen ein düsteres Feuer. Es ist in ihnen etwas von der Schlange und etwas von Nero, der traumverloren in die Flammen des brennenden Rom starrt. Burne-Jones fesselt durch seine süsse Wehmuth, Boecklin durch die geistige Wucht, mit der er durch die ganze Scala



Max Klinger.

vom übermüthigen Humor bis zum Schrecklich-Grandiosen souverän mit fortreisst. Die Harmonien Puvis de Chavannes' flüstern schmelzend und geheimnissvoll wie selige Musik in der Dämmerung. Man ahnt stets hinter dem Bilde den psychischen Vorgang, aus dem heraus es geschaffen und der beim Betrachter in ebensolche Seelenstimmung sich umsetzt. Aus Stucks Bildern spricht die reine positive Lust am Bilden und Formen. Sind Boecklins Wesen naturgewaltig und lebensvoll, so wirken die Stucks decorativ antiquarisch. Ist Gustave Moreaus Mysticismus durchgeistigt und gedankenvoll, so bleiben Stucks mythologische Darstellungen innerhalb der ornamentalen Wirkung. Ein kraft- und saftstrotzender Bajuware, will er nichts von den Leiden und Schmerzen wissen, die die aristokratischen Naturen unter den Modernen productiv machen, sondern sprengt wie ein Centaur in die müde Gegenwart herein.

Das unterscheidet Stuck von *Max Klinger,* mit dem er sonst das Hellenische, Ursprüngliche, die bildnerische Präcision, die Vorliebe für die heraldische Linie gemein hat. Stuck fesselt handwerklich mehr, da er der grössere Techniker ist. Die Werke Klingers sind dem Psychologen interessanter, da eine tiefere eigenartigere Seele daraus spricht. Es war im Jahre 1878, als ein junger Gussowschüler auf der Berliner Akademischen Ausstellung zum ersten Mal zwei Folgen von Federzeichnungen vorführte, einen »Cyklus zum Thema Christus« und »Phantasien über den Fund eines Handschuhs«. Mit einem »Erlebniss«, einer Liebesgeschichte, die sein Inneres durchwühlt hatte, begann Klinger seine Laufbahn als Radirer. Ein nervöses, sensibles Temperament, befreite er wie Goethe sich von einer Leidenschaft, indem er ihr künstlerische Form gab. Das erste Blatt der Folge führt in den Berliner Skating Ring. Die beiden Hauptfiguren sind der

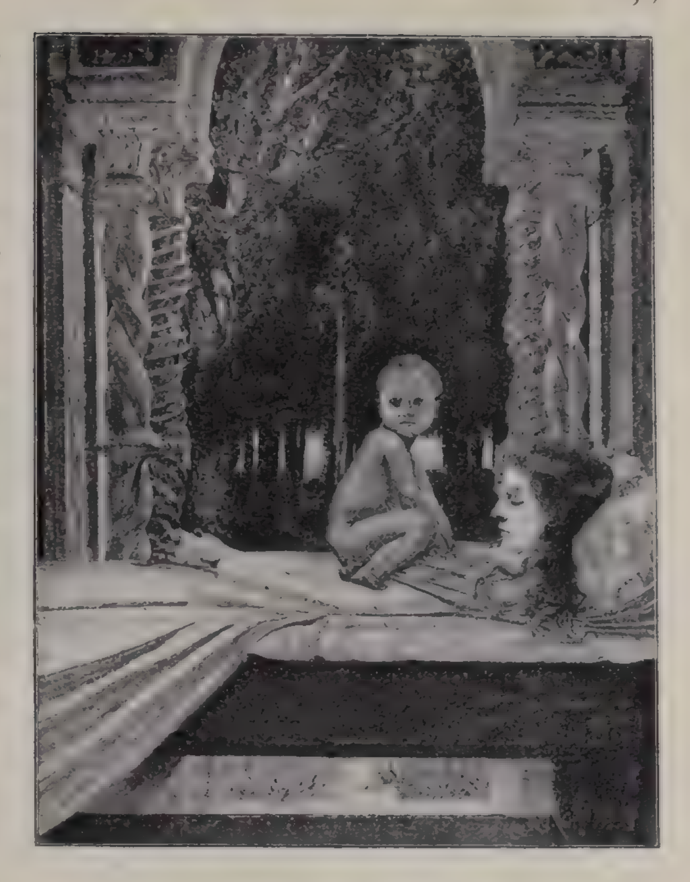


Klinger: Zeit und Ruhm.

Künstler, eine hohe, militärische Gestalt mit dickem, gekraustem Haar, und eine junge Dame, eine Brasilianerin. Die Dame verliert beim Dahinsausen einen langen Handschuh mit sechs Knöpfen: der junge Künstler bückt sich im Laufen, ihn aufzuheben. Verliebt sich. Nach Hause gekommen, sitzt er zusammengekauert, das Gesicht in den Händen verborgen und träumt von dem Handschuh und seiner Trägerin. Träumt die Geschichte seiner Liebe: höchstes Glück, Zweifel, Verzweiflung und neues Glück. Jetzt sieht er den Handschuh in fürchterlichem Sturm auf schwankendem Schiffe; dann hat das Meer sich gesenkt und der Handschuh fährt in einer Muschel, von Seethieren gezogen, an's Ufer, wo der Schaum der Wogen in leuchtende Rosen sich auflöst. Der Handschuh beglückt ihn — ist bei ihm. Sie verbringen die Nacht zusammen, und am Morgen reisst er sich von ihm, muss fliehen. Klinger streckt flehend die Arme aus, ihn noch zu halten, den ein böses Unthier von dannen trägt. Dann wieder Sturm und Bangen. Die Wellen schlagen bis an's Bett des Schläfers, allerlei Ungeheuer drängen sich heran. Er erwacht und findet den Handschuh auf seinem Nachttisch liegen, wie er am Abend ihn hingelegt. Ein kleiner Cupido, den Träumer verspottend, bewacht den weichen, duftigen Fund, Rosenblätter fallen darauf hernieder.

Die Originalität dieser mit 21 Jahren gezeichneten, obwohl technisch noch mangelhaften Blätter, war so barock, dass kein Mensch

wusste, war es Genialität oder Wahnsinn. Die Meisten begnügten sich, den »Handschuh« für verrückt zu erklären und gegen die Behandlung des religiösen Themas in Tönen höchster Entrüstung zu zetern. Nur Th. Levin in der »Gegenwart« sprach die Worte aus, man werde später von der Berliner Ausstellung 1878 sagen, Max Klinger habe in ihr zum ersten Mal ausgestellt.



Klinger: Mutter und Kind.

Inzwischen sind 15 Jahre vergangen und Klinger ist unbekümmert um Lob und Tadel weiter geschritten auf seinem einsamen Wege. Er brauchte Bevormundung und äussere Anregungen nicht, denn in diesem hageren, verschlossenen Menschen mit dem rothen Haar und den tiefliegenden, einsamen, hinter goldener Brille hervorstechenden Augen lebte eine so zeugungsstarke, leichtbeschwingte Phantasie, wie sie wenigen Sterblichen beschieden. Unberührt von Tagesmeinungen und Tagesgeschmack hat er in arbeitsamer Stille in München, Brüssel, Paris oder Rom gelebt, und schliesslich, fern von Künstlerverkehr in Plagwitz bei Leipzig sich niedergelassen, wo er nach den Eingebungen des Momentes bald den Pinsel oder die Radirnadel, den Meissel oder die Feder führt.

Sein Parisurtheil war 1886 das enfant terrible der Ausstellung. Der Körper der vorderen Göttin, hiess es, sei lederfarben, die zweite sehe wie eine Teracottafigur aus. Juno hatte keinen Pfau und Paris nicht einmal den Apfel, sondern sass ruhig da, ein rothes Tuch harmlos über den Schooss gebreitet. Statt einer philologischen Exegese der Fabel hatte Klinger im Sinne der alten Meister ein hellenisches



Klinger: Evocation.

Märchenbild von homerischer Naivetät geschaffen. In seiner »Kreuzigung Christi« lebte etwas von dem ruhigen Ernst italienischer Fresken. Seine »Pietà« mit den pathetisch verzerrten Gesichtern hätte von Carlo Crivelli herrühren können, ohne die gross gedachte, paradiesische Landschaft, die ihre Zugehörigkeit zum 19. Jahrhundert verrieth. Und mit dem Bild jener Nixen, die, von einer räthselhaften Lichtquelle magisch beleuchtet, auf einsamer Meeresklippe träumten, hatte er nach langen Experimenten auch als Farbenkünstler sich die Rittersporen erworben.

Doch sein eigentliches Gebiet blieb die Radirung. Hier spricht nicht der immer noch suchende Techniker, sondern der Meister. Ein grübelndes, finderisches Talent, hat er durch Mischung mit Aquatintamanier und reinem Stich die Radirung zu so erstaunlicher Höhe der Ausdrucksfähigkeit entwickelt, dass einige Blätter seines oeuvre schon technisch dem Bestande des Besten sich einreihen, was die Kunstgeschichte überhaupt hinterliess. Spätere Zeiten werden wohl von seinem Auftreten eine neue Epoche der Griffelkunst datiren. Wie früher *Stauffer-Bern* durch ihn seine nachhaltigsten Anregungen erhielt, so hat heute *Otto Greiner*, eines der kräftigsten und entwicklungsfähigsten Talente Münchens, von Klinger angezogen und mit bewun-

dernswerthen zeichnerischen Kenntnissen ausgerüstet, als erster in Deutschland die Lithographie zu einem wirksamen Ausdrucksmittel der Phantasie gemacht.



Klinger: Versuchung.

Hier spricht zugleich der Denker, der Dichter. Wie die der alten deutschen Meister umspannt Klingers Kunst das ganze unermessliche Gebiet vom Lieblichen bis zum Schauerlichen, vom Realistischen zum Phantastischen. Da ist er ein geisselschwingender Bussprediger, der erbarmungslos die Schäden der Zeit blosslegt, mit mächtiger Hand vor die Nachtseiten des Lebens reisst, die brutalen Tragödien der Gosse und der Hinterhäuser aufrollt. Dort lässt er, schönheitstrunken und lebensfroh, ein krystallhelles Hellenenthum auferstehen, indem er wunderbare griechische Landschaften mit herrlichen nackten Menschen bevölkert, die direct aus den entzückenden Liniengebilden der griechischen Vasen gestiegen. Zolascher Naturalismus und socialistische Ideengänge fliessen zusammen mit Goyas dämonischer Phantasie. Die Innigkeit und tiefe Schönheitsanbetung Franz Schuberts, den er spielt und liebt, vereint sich mit der metaphysischen Phantastik Jean Pauls und den wilden Fieberträumen Th. A. Hoffmanns. Gleich dem Geisterseher William Blake findet er seine Anregungen überall, aus Allem entwickeln sich ihm Formen, aus dem Rauch einer Kerze, aus den Wellen des Meeres, aus den Fetzen dahinjagender Wolken: schöne Frauen und verkrüppelte Zwerge, geflügelte Figuren, die klagend zum Himmel schweben, Gnomen mit langem Bart, die lachend sich



Klinger: An die Schönheit.

in mysteriösen Tänzen bewegen.

Antike Märchen waren die nächsten Werke, die auf den Handschuh folgten, und über seinen Darstellungen zu Amor und Psyche ruht eine heiter neckische Lebensfreude in wahrhaft antikem Sinn, eine jonische Anmuth, edle Einfalt und stille Grösse, wie sie kein Zweiter des Jahrhunderts erreichte. Schon lange bevor er den römischen Boden betreten, träumte er in seinen »Rettungen ovidischer Opfer« classische Landschaften, gross und reich in den Formen, einfach und vorweltlich in der Stimmung. Urgermanisch frisch brachte er in seiner Folge zum Simplicissimus den Reiz des deutschen Waldes mit seinem geheimnissvollen Dunkel, seinen öden Schluchten und lieblichen Fernblicken zum Ausdruck.

Mit dem Opus III »Eva und die Zukunft« lenkte er wieder in den Weg ein, der ihn zur Gegenwart zurückführte. Eva steht vor dem verhängnissvollen Baum, und der aufgesperrte Rachen der Schlange, die zu ihr herabblickt, ist ein Spiegel. Die Erkenntniss ihrer Schönheit wird ihr zum Verderben. Auf die Zehen erhoben, in Verzückung, sieht sie den eigenen Reiz. Der Würfel fällt. Vor dem Felsenthor des Paradieses hockt, auf die Vordertatzen gestützt, in gravitätischer Ruhe ein Riesentiger. Unerklimmbar schroffe Felswände umschliessen den Garten Eden, der nun ewig für die Menschheit verloren. Der Sünde Sold ist der Tod, und mit dämonischer Lust stampft auf dem Schlussblatt der »Tod als Pflasterer« eine Schädelpyramide zusammen.

Unheilschwangere Nachtgesichte folgen der antiken Heiterkeit; dem schalkhaften Liebestraum erschütternde Liebesdramen, jäh wechselnde Wandelbilder von duftenden Blumengärten und düsteren Strassenscenen. Mit einer in den Wagen geworfenen Rose beginnt die Ehebruchsgeschichte »eine Liebe« und in der Klinik endet sie — kein schlüpfriges Geschichtchen, sondern eine tiefernste Tragödie, eine Todtentanzphantasie von zermalmender Wucht. »Ein Leben« bearbeitet neu das alte Hogarth'sche Thema vom Lebenslauf einer Dirne. Ein junges Weib, leidenschaftlich, träumend, von lockenden Fata Morganagesichten umgaukelt. Ein wilder Liebesrausch und dann verlassen. Noth und der verführerische Klang des Goldes. Eine Kokette, die es kalt mit ansieht, wie zwei Rivalen ihretwegen sich morden. Dann Tänzerin, die auf den Brettern, in tollen Sprüngen wirbelnd, ihre Reize preisgibt. Ein Ende im Dunkel der Nacht auf der Gosse. Sie ist gerichtet — — ist gerettet. Auf dem Schlussblatte ragt Christus in die Nacht empor und öffnet den Ausblick in eine Welt der Versöhnung, der Reinheit und des Friedens.

Auch die Kunst des 19. Jahrhunderts scheint gerettet zu sein. »Le propre de l'homme est d'inventer, d'être soi et non pas un autre« ist wie in den grossen Zeitaltern wieder das Schaffensprincip der Besten geworden. Als Klinger im Beginne seiner Laufbahn den Cyklus der ovidischen Opfer schuf, eröffnete er ihn mit einer Anrufung der antiken Muse. Ein Arbeitstisch mit Zeichengeräthen ist dargestellt, links ein Leuchter mit heller Flamme, deren Rauch sich zu Gewölk verdichtet. Von Rosen umwunden steigt nebelhaft ein Haupt von classischer Schönheit, daneben eine griechische Landschaft empor. Rechts auf der Tischplatte liegen zwei Künstlerhände, die in brünstigem Flehen zum Geist der Antike beten. Im letzten Blatt des Cyklus vom Tode ist ein anderes Glaubensbekenntniss enthalten. Eine prächtige Gruppe uralter, umrankter Bäume lässt freien Ausblick auf die in heiterm Sonnenglanz ruhende Meeresfläche. Auf der Wiese davor kniet nackt ein Menschenkind, das angesichts des gewaltigen Oceans in die Knie sinkt und von Schönheitsschauern überwältigt, das Gesicht mit den Händen deckt, um die ausbrechenden Thränen zu ersticken. Ein ergreifender Hymnus auf die Schönheit der Natur ist jener stammelnden Anrufung der antiken Göttin gefolgt. — Gleichsam die Anfangs- und Endstation auf dem Wege, den die Malerei im 19. Jahrhundert zurücklegte. Das Studium des Lebens gab ihr Freiheit und nun, nachdem der naturalistische Boden bereitet, tritt auch

die Phantasie stolz in ihr königliches Recht. Auf einem Titelbilde, das Klinger 1881 für den Katalog einer Berliner Privatausstellung zeichnete, steht sie, eine schöne Frauengestalt mit wallendem Haar, ernst auf der Weltkugel, über die der Vollmond silbern blinkt. An ihrem Schosse lehnt das Künstlerkind, dem sie leuchtenden Auges die Geheimnisse des Alls mit einem Schlüssel als Stab zeigt. Und sollte sie in ihrer überirdischen Boecklin'schen Wolkenhöhe je wieder den Boden unter den Füssen verlieren, werden von Neuem, wie auf einem Klinger'schen Widmungsblatt, zwei Riesenhände von Oben ein Felsstück auf die Erde herabsenken, mit der Inschrift:



Literatur.

Cap. XXXIV.

Bastien-Lepage:

A. Theuriet, J. Bastien-Lepage, l'homme et l'artiste, Paris 1885.

A. Hustin, Bastien-Lepage, L'Art 1885, I. 13.

G. Dargenty, L'Art 1885, I. 146, 163.

A. de Fourcaud, Jules Bastien-Lepage, sa vie et ses oeuvres, Paris 1888.

Marie von Baskirtscheff, Journal intime, Paris 1890.

Marie Baskirtscheff:

Cornelius Gurlitt, Marie Baskirtscheff und ihr Tagebuch, in Hanfstängl's Kunst Unserer Zeit 1892, I. 61.

Léon L'hermitte:

Robert Walker, Art Journal 1886, p. 266.

Raffaelli:

Alfred de Lostalot, Expositions diverses à Paris: Oeuvres de M. J. F. Raffaelli, Gazette des Beaux-Arts 1884, I. 334.

Emil Hannover, Raffaelli, »Af Dagens Krönike«, Kopenhagen 1889.

J. de Nittis:

Ph. Burty, L'Art 1880, 276.

Henry Jouin, Maîtres contemporains, Paris 1887, p. 229.

Ferd. Heilbuth:

A. Hustin, L'Art 1889, II. 268.

A. Helferich, Kunst für Alle V. 1890, p. 61.

Gervex:

F. Jahyer, Galerie contemporaine litéraire et artistique 1879, 178.

Friant:

Roger Marx, Silhouettes d'artistes contemporains, L'Art 1883, 461.

Ulysse Butin:

Paul Leroi, L'Art 1878, II. 25.

Abel Patoux, L'Art 1890, II. 7, 117.

Dagnan-Bouveret:

B. Karageorgevitsch, Magazine of Art, Februar 1893, Nr. 148.

Ueber die neueren Landschafter im Allgemeinen:

P. Taren, Die moderne Landschaft, Gegenwart 1889, 20.

George Seurat:

Nekrolog in der Chron. des Arts 1890, 14.

Chéret:

Ernest Maindron, Les affiches illustrées, Gazette des Beaux Arts 1884, II. 418 u. 435.

Karl Huysmans, Certains. Paris 1891.

L'affiche illustrée. Le roi de l'affiche. L'oeuvre de Chéret etc. La Plume Nr. 110, 15. November 1893.

R. H. Sherard, Magazine of Art, September 1893, Nr. 15.

Paul Renouard:

Eugène Véron, L'Art 1875, III. p. 58, 1876, IV. p. 252.

Jules Claretie, M. Paul Renouard et l'Opéra, Gazette des Beaux Arts 1881, I. 435.

Daniel Vierge:

J. und E. R. Pennel, Daniel Vierge, Portfolio 1888, p. 210.

Magazine of Art 1892, Nr. 146 (Dezember).

Cap. XXXV.

Francisco Tubino, Die Wiedergeburt der spanischen Kunst, 1882.

Spanische Künstlermappe, herausgegeben von der Prinzessin Ludwig Ferdinand, mit Einleitung von F. Reber, München 1885.

Gustav Diercks, Moderne spanische Maler, Vom Fels zum Meer 1890, 5.

Fortuny:

Zeitschrift für bildende Kunst 1874, p. 341.

Davillier, Fortuny, sa vie, son oeuvre, sa correspondance. Avec 5 dessins inédits en facsimile et deux eaux-fortes originales, Paris, Aubry 1876.

Fortuny und die moderne Malerei der Spanier, Allgemeine Zeitung 1881, Beil. 245.

Walther Fol, Gazette des Beaux Arts 1875, I. 267, 351.

Charles Yriarte, L'Art 1875, I. 361.

Derselbe in dem Sammelwerk »Les artistes célèbres«, Paris 1885.

Vgl. auch das von Goupil herausgegebene Fortuny-Album, 40 Bl. Photographien, Paris 1889.

Pradilla:

Delia Hart, Art Journal 1891, p. 257.

Cap. XXXVI.

James Jackson Jarves, Modern Italian painting and painters, Art Journal 1880, IX.

Die Kunstausstellung im Senatspalast zu Mailand, Zeitschrift für bildende Kunst, XVI, 1881, 361, 381.

Camillo Boito, Pittura e scultura, Mailand 1883.

Die modernen Venetianer Maler, Allgemeine Kunstchronik 1884, VIII. 2.

Milliot, De l'art actuel en Italie, Revue du monde latin, Juni 1887.

Angelo de Gubernatis, Dizionario degli Artisti Italiani viventi, Firenze 1889.

M. Wittich, Italienische Malerei, Mappe 1890 8 ff.

Helen Zimmern, Die moderne Kunst in Italien, Kunst Unserer Zeit 1890, p. 74.

Nach Drucklegung des vorliegenden Capitels erschien:

A. Stella, Pittura e Scultura in Piemonte, Turin, Paravia & Comp. 1893.

Ueber die Neapolitaner:

Principessa della Rocca, Artisti Italiani Viventi (Napolitani), Napoli 1878.

Helen Zimmern, Die neapolitanische Malerschule, Kunst für Alle 1889, p. 81.

Morelli:

Helen Zimmern, Art Journal 1885, p. 345 u. 357.

Michetti:

Helen Zimmern, Art Journal 1887, p. 16 u. 41.

Dalbono:

Helen Zimmern, Art Journal 1888, p. 45.

Favretto:

Nekrolog 1887: Garocci, Arte e storia VI 16, Chron. des Arts 24. Allgemeine Kunstchronik 26, Mittheilungen des Mähr. Gewerbemuseums 8, Courrier de l'Art VII 25. Kunstchronik XXII 37, The Saturday Review 1. Oct. 1887.

Vgl. auch: Giacomo Favretto e le sue opere. Edizione unica di tutti i principali Capolavori del celebre Artista Veneziano. Publicata per cura di G. Cesare Sicco. Torino 1887.

Cap. XXXVII.

Frederick Wedmore, Some Tendencies in Recent Painting, »Temple Bar«, Juli 1878.

E. Chesneau, Artistes anglais contemporains, Paris 1887.

Claude Phillips, The progress of English art as shown at the Manchester Exhibition, Magazine of Art, Dez. 1887.

Ford Madox Brown über dasselbe Thema, ebenda Febr. 1888.

Rutari, Kunst und Künstler in England, »Kölnische Zeitung« 1890, 205.

Leighton:

J. Beavington-Atkinson, Portfolio 1870, p. :61.

Mrs. A Lang, Sir F. Leighton, his Life and Work, 42 Plates. The Art Annual 1884, London Virtue.

Poynter:

Sidney Colvin, Portfolio 1871, 1.

P. G. Hamerton, Portfolio 1877, 11.

James Dafforne, Art Journal 1877 p. 18, 1881 p. 26.

Alma Tadema:

G. A. Simcox, Portfolio 1874, p. 109.

H. Billung, Zeitschrift für bildende Kunst 1879, XIV. 229, 269.

The works of Laurence A. T., Art Journal, Febr. 1883.

A. Meynell, L. Alma Tadema, Art Journal, Nov. 1884.

Georg Ebers, Lorenz Alma Tadema, »Westermanns Monatshefte«, Nov. und Dez. 1885.

Helen Zimmern, L. Alma Tadema, his Life and Work, The Art Annual 1886, London Virtue.

K. Brügge, A. T., »Vom Fels zum Meer«, 1887, 2.

Helen Zimmern in Hanfstängls »Kunst unserer Zeit« 1890, II. 130.

Albert Moore:

Sidney Colvin, Portfolio 1870, 1.

Harold Frederic, Scribners Magazine, Dezember 1891, p. 712.
Karl Blind, »Vom Fels zum Meer« 1892.

Thomas Armstrong:

Sidney Colvin, Portfolio 1871, p. 65.

H. S. Marks:

James Dafforne, Art Journal 1870, p. 361.

Briton Rivière:

James Dafforne, The Works of Br. R., Art Journal 1878, p. 5.
Walter Armstrong, Briton Rivière, his Life and Work, Art Annual 1891, London Virtue.
A. Braun, Ein engl. Thiermaler, »Allg. Kunstchronik« 1888, 37—39.

R. Caldecott:

Claude Phillips, Gazette des Beaux Arts 1886, I. 327.
Vgl. auch: R. Caldecott, Sketches, With an Introduction by H. Blackburn, London 1890.

George Mason:

Sidney Colvin, George Mason, Portfolio 1871, 113.
G. A. Simcox, Mr. Masons Collected Works, Portfolio 1873, p. 40.
Alice Meynell, Art Journal 1883, p. 43, 108 u. 185.

Walker:

Sidney Colvin, Fr. W., Portfolio 1870, 33.
Nekrolog im Art Journal 1875, 232, 254, 351.
James Dafforne, The Works of Frederick Walker, Art Journal 1876, 297.
J. Comyns Carr, Portfolio 1875, p. 117.
Derselbe, L'Art 1876, I. 175, II. 130.
Derselbe, Frederick Walker, an Essay. London 1885.

George John Pinwell:

Nekrolog im Art Journal 1875, p. 365.

G. H. Boughton:

Sidney Colvin, Portfolio 1871, p. 65.
James Dafforne, Art Journal 1873, p. 41

G. D. Leslie:

Tom Taylor, Portfolio 1870, p. 177.

P. H. Calderon:

Tom Taylor, Portfolio 1870, 97.
James Dafforne, Art Journal 1870, p. 9.

Marcus Stone:

Lionel G. Robinson, Art Journal 1885, p. 68.

Seymour Lucas:

Art Journal 1887, p. 65.
Edmund Gosse, Magazine of Art, November 1887.

George Reid:

J. M. Gray, Art Journal, Dezember 1883.
Art Journal 1884, p. 225.

Frank Holl:

Harry Quilter, In Memoriam Fr. Holl, Universal Review, Aug. 1888.

Erwin Volckmann, Zeitschrift für bildende Kunst 24, 1889, p. 130.

Gertrude E. Campbell, Art Journal 1889, p. 53.

Herkomer:

J. Dafforne, The works of Hubert Herkomer. Art Journal 1880, p. 109.

Helen Zimmern, H. Herkomer, Kunst für Alle, Jahrgang VI. 1891, I.

W. L. Courtney, Professor Hubert Herkomer, Royal Academician, his Life and Work, Art Annual von 1892, London Virtue.

Ludwig Pietsch, Hub. Herkomer, Velhagen und Klasings Monatshefte 1892.

Vgl. auch: H. Herkomer, Etching and mezzotint engraving, Lectures delivered at Oxford, London 1892.

Ueber die moderne englische Landschaft:

P. G. Hamerton, The Landscape Painters, Portfolio 1870, 145.

Alfred Dawson, English Landscape Art, its Position and Prospects, London 1876.

Alfred W. Hunt, Modern English Landscape Painting, »Nineteenth Century«, Mai 1880.

Cecil Lawson:

Art Journal 1882, p. 223.

Heseltine Ovon, Magazine of Art, Nr. 158, December 1893.

Hook:

F. G. Stephens, James Clarke Hook, Portfolio 1871, 181.

A. H. Palmer, James Clarke Hook, Portfolio 1888, p. 1—165.

Fred. George Stephens, J. C. H., his Life and Work, Art Annual 1888, London Virtue.

Vicat Cole:

James Dafforne, Art Journal 1870, p. 177.

Colin Hunter:

Walter Armstrong, Art Journal 1885, p. 117.

Birket Foster:

James Dafforne, Art Journal 1871, p. 157.

Marcus B. Huish, Art Annual 1890, London Virtue.

David Murray:

Marion Hepworth Dixon, Art Journal 1892, 144.

W. Armstrong, Magazine of Art 1891 p. 397.

Ernest Parton:

Art Journal 1892, 353.

Ch. N. Hemy:

Art Journal 1881 p. 225.

W. B. Leader:

James Dafforne, Art Journal 1871, p. 45.

W. L. Wyllie:

J. Penderel-Brodhurst, Art Journal 1889, p. 220.

Henry Moore:

Art Journal 1881 p. 161 u. 223.

P. G. Hamerton, A modern Marine Painter, Portfolio 1890, p. 88 und 110.

Ueber die Gruppe der in Venedig thätigen Engländer:

Julia Cartwright, The Artist in Venice, Portfolio 1884, p. 17.

Henry Woods:

Art Journal 1886, p. 97.

Clara Montalba:

L'Art 1882, III. 207.

Stanhope A. Forbes:

Wilfrid Meynell, Art Journal 1892, 65.

Cap. XXXVIII.

Hauptwerk: Camille Lemonnier, Histoire des Beaux Arts en Belgique, Bruxelles 1881.

Lucien Solvay, L'Art et la Liberté. Les Beaux Arts en Belgique depuis 1830. Bruxelles 1831.

Henry Braekeleer:

Nekrolog Chronique des Arts 1888, 26 und 27, Kunstchronik 1888, 41.

Hipp. Boulenger:

Camille Lemonnier, Gazette des Beaux Arts 1879, II. 255.

Théod. Fourmois:

E. Greyson, Th. F., Journal des Beaux Arts 1871, p. 164.

J. van Beers:

J. Westervoorde, De nieuwe Gids 1. Oct. 1887.

M. H. Spielmann, Magazine of Art, October 1892.

Xavier Mellery:

Camille Lemonnier, Gazette des Beaux Arts, 1885, I. 425.

Joseph Stevens:

Camille Lemonnier, Gazette des Beaux Arts, 1880 X. Nekrolog. Kunstchronik N. F. III. 32. Chronique des Arts 1892.

Emile Wauters:

Hans Spielmann, Magazine of Art, Oct. 1887.

Cap. XXXIX.

Allgemeines:

C. Vosmaer, Onze hedendaagsche schilders. Mit vielen Porträts und Facsimiles nach Zeichnungen. Erste Serie Haag 1881 und 1882. Zweite Serie Amsterdam 1883—85.

Jan Veth, Gedenkbuch van Heedendaagsche Nederlandsche Schilderkunst, Amsterdam 1892, 2 Bände. Mit 20 Radirungen, Lithogr. und Holzschnitten von Breitner, Dysselhof, Roland Holst, Toorop, J. Veth, Ph. Zilcken und etwa 50 Federzeichnungen von H. Nibbrig.

Vergl. auch die seit 1891 erscheinende Zeitschrift Elsevier, die monatlich eine illustrirte Biographie bringt.

Joh. Bosboom:

Nekrolog Kunstchronik 1891, 1.

Chronique des Arts 1891, 31.

H. L. Berchenhoff, Joh. Bosboom. Mit Porträt und 12 Radirungen, Amsterdam 1891.

Jacob Maris:

A. J. Godoy, Jacob Maris, sa vie et ses oeuvres, Amsterdam 1891.

Mauve:

Nekrolog Courrier de l'Art 1888, 7.

H. L. Berchenhoff, Anton Mauve. Met facsimiles. Amsterdam 1890.

Israels:

Josef Israels, L'homme et l'artiste. Eaux-fortes par W. Steelink. Texte par F. Netscher et Ph. Zilcken. Amsterdam, J. M. Schadekamp 1891.

Bisshop:

Wettrheene, Christoffel Bisshop the dutch painter, Art Journal 1892, p. 211.

Cap. XL.

H. Lücke, Dänische Kunst, Zeitschrift für bildende Kunst VI. 1871, p. 317.

Julius Lange, Nutids-Kunst, Kopenhagen 1873.

Derselbe, Billedkunst, Skildringer og Studier fra Hjemmet og Udlandet, Kopenhagen 1884.

N. L. Höyen, Skrifter, udg. af J. L. Ussing, Kopenhagen 1871—76, 3 Bde.

A. Devienne, Les Artistes du Nord au Salon de 1874, Lille 1875.

Ph. Weilbach, Dansk Konstnerlexikon, indeholdende korte Levnedstegnelser af Konstnere, som indtil Udgangen af 1876 have levet og arbejdet i Danmark eller den danske Stat, Kopenhagen 1878.

Sigurd Müller, Nyere dansk Malerkunst, Kopenhagen 1884.

H. Weitemeyer, Dänemark, Geschichte und Beschreibung, Literatur und Kunst, Kopenhagen 1889.

Maurice Hamel, La peinture du nord à l'exposition de Copenhague, Gazette des Beaux Arts 1888, II. 388.

A. Ruhemann, Die nordische Kunstausstellung in Kopenhagen, Kunst für Alle 1888, Heft 5.

L. Marholm, Dänische Maler, Gegenwart 1888, Bd. 33, p. 345.

H. Helferich, Die Kopenhagener Ausstellung, Die Nation 1888, 53.

Momme Nissen, Paris und die Malerei der Nichtfranzosen, Kunst Unserer Zeit 1890, I. 27.

Vgl. auch die Zeitschriften »Kunstbladet« und »Tilskueren«, sowie die Zeitung »Politiken« mit Beiträgen von Karl Madsen, Emil Hannover u. A.

Eckersberg:

Ph. Weilbach, Maleren Eckersbergs Levned og Værker, Kopenhagen 1872.

Jul. Lange, Nutids Kunst p. 44—83.

Köbke:

Emil Hannover, Christen Köbke, en Studie i dansk Kunsthistorie, Kopenhagen 1893.

Dalsgaard:

Emil Hannover, Politiken 1892.

Bloch:

Sigurd Müller, Carl Bloch, Zeitschrift für bildende Kunst 1883.

Jul. Lange, Historiske Billeder af C. B., Nutids Kunst p. 260—74.

Derselbe, Kunst für Alle, Bd. 5 p. 233.

Elisabeth Jerichau Baumann:

Nekrolog von Sigurd Müller in der Zeitschrift für bildende Kunst 17, B. 100.

Kröyer:

André Michel, Le Comité français de l'exposition de Copenhague, Tableau de P. S. Kröyer, Gazette des Beaux Arts 1890, I. 148.

Willumsen:

Emil Hannover, Politiken 1893.

Cap. XLI.

Hauptwerk:

Georg Nordensvan, Svensk Konst och Svenska Konstnärer i 19de Arhundradet. Mit 300 Illustrationen, Stockholm, Albert Bonnier, 1892.

Södermark:

L. Looström, Olof Johan Södermark, Stockholm 1879.

Hoeckert:

T. Chasrel, Etudes sur le Musée de Lille, L'Art 1877, IV 261.

Amalie Lindegren:

Kunstchronik N. F. III. 12.

Hellquist:

Heinrich Wilke, Biographie des Malers C. G. Hellquist, Berlin 1891.

Cap. XLII.

L. Dietrichson hatte die Güte, dem Verfasser das Manuscript eines demnächst erscheinenden Buches über norwegische Kunst zur Einsicht zu übersenden.

A. Schoy, L'Art moderne en Norwège, Journal des Beaux Arts 1880, 21 ff.

H. H. Boyesen, Norwegian Painters, Scribners Magazine, Dezember 1892, p. 756.

Tidemand:

L. Dietrichson, Adolf Tidemand, hans Liv og hans Vaerker, Christiania, Tönsberg 1879.

Vgl. auch dessen Buch »Fra Kunstensverden«, Kopenhagen 1885, p. 239 ff.

Peter Arbo:

Nekrolog Kunstchronik, N. F. IV. 3.

Cap. XLIII.

(Die mit * bezeichneten Bücher und Aufsätze sind nur in russischer Sprache erschienen.)

Allgemeines:

*) P. N. Petrow, Russische Maler-Pensionäre Peters des Grossen, Bote der Schönen Künste [Wjestnik isjastschtnych iskusstw.] 1883; I. Heft p. 66; II. Heft p. 193.

*) Garschin, Die Anfänge der akademischen Kunst in Russland. Bote der Schönen Künste [Wjestnik isjastschtnych iskusstw.] Band IV, Buch 3; Band V, Buch 2 und 3; Band VI, Buch 4; Band VII p. 567.

J. D. Fiorillo, Versuch einer Geschichte der Bildenden Künste in Russland (kleine Schriften artistischen Inhalts; Göttingen 1803, II. Band).

Verzeichniss der vornehmsten Künstler in Russland aus des Staatsraths v. Stählin noch ungedruckten Nachrichten von der Malerkunst in Russland (Meusels Miscellaneen artistischen Inhalts, Heft II, p. 260—277).

*) P. Petrow, Die Kunstmalerei vor hundert Jahren. Das Nordlicht [Ssewernoë Ssijanie] 1862, p. 393.

Henri Reimers, L'Académie Impériale des Beaux Arts à St. Petersbourg depuis son origine jusqu'au règne d'Alexandre I. en 1807, St. Petersbourg.

*) Journal der Schönen Künste (W. J. Grigorowitsch) St. Petersburg 1823, 1825. (Shurnal isjastschnych Iskusstw.) — passim.

*) Kunstzeitung (v. Kukolnik, später Strugowstschikow) 1836, 1837, 1838, 1840, 1841 (Chudoshestwennaja Gaseta) — passim.

*) Werke russischer Malerei v. Kukolnik (Kartiny Russkoï Shiwopissi) St. Petersburg 1846 (besonders der Aufsatz Kukolniks: Russische Malerschule p. 3 und 75).

D. G. F. Waagen. Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg, nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München. Fr. Bruckmanns Verlag, 1864.

N. de Gerebtzoff, Essai sur l'histoire de la civilisation en Russie; tome II Russie moderne. Chapitre IX: page 358. Paris, Amyot 1858.

*) N. Ramasanow, Materialien zur Geschichte der Künste in Russland; Moskau 1863.

Th. Gautier, Trésors d'Art de la Russie Ancienne et Moderne, Paris 1859.

*) M. Mostowsky, Die Geschichte des Christus-Heiland Tempels in Moskau. — Moskau 1883.

Alphabetisches Verzeichniss russischer Künstler (im deutschen St. Petersburger Kalender für das Jahr 1840 p. 161).

*) P. N. Petrow, Sammlung (Sbornik) von Materialien zur Geschichte der Kaiserlichen St. Petersburger Akademie der Schönen Künste während der hundert Jahre ihres Bestehens. St. Petersburg 1864.

*) A. J. Somow, Bildergalerie der Kaiserlichen Akademie der Künste. Katalog der Originalwerke russischer Malerei. St. Petersburg 1872.

*) Achscharumow, Probleme (Woprossy) der Malerei während des Entstehens der russischen Nationalschule, Bote der Schönen Künste [Wjestnik isjastschnych iskusstw.] 1884, p. 143, 171.

*) Stassow, Fünf und zwanzig Jahre russischer Kunst. Bote Europas [Wjestnik Ewropy] 1882, November p. 215.

*) Somow, Grundriss (Otscherk) der Geschichte der Schönen Künste in Russland, I und II, 1882, unveröffentlichtes Manuscript.

Sobko et Botkine, 25 Ans de l'Art Russe (1855—80). Catalogue Illustré de la section des Beaux Arts à Exposition Nationale de Moscou en 1882. St. Petersbourg 1882 (Texte francais et russe).

J. Hasselblatt, (Norden), Historischer Ueberblick der Entwickelung der kaiserlich Russischen Akademie der Künste zu St. Petersburg. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunst in Russland. St. Petersburg 1886.

N. Sobko, L'Art en Russie, l'Exposition de Moscou (im Annuaire illustré des Beaux Arts, 1882, Paris, Dumas).

Dasselbe deutsch in den Mittheilungen des K. K. Oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie, 1883, Nr. 208 (die Kunst in Russland).

J. Norden. Etwas von russischer Kunst und ihren Vertretern. (Die Kunst für Alle, III. Jahrgang; Heft 13 und 14).

*) D. Rowinsky, Ausführliches Wörterbuch (Podrobnij Sslowar) russischer gravirter Porträts mit 700 Phototypie-Aufnahmen. St. Petersburg 1889.

*) Iwan Nikolaewitsch Kramskoï, Sein Leben, Briefwechsel und *kunstkritische Aufsätze* 1837—1887, Herausgegeben von A. Ssuworin. St. Petersburg 1888.

Wilhelm Henckel, Neuere russische Künstler. In Hanfstaengls Kunst Unserer Zeit 1890, II, 62.

Marius Vachon, L'Art russe contemporain (Revue Encyclopedique Nr. 24, 1. Decembre 1891; »La Russie«).

*) Bulgakow, Unsere Künstler (Naschi Chudoshniki); Biographien, Porträts und Aufnahmen nach ihren Werken, Band I, 1889; Band II, 1890. St. Petersburg.

*) A. Beggrow, Illustrirter Katalog der XVI. (1888) Wanderausstellung.

*) Sobko, Illustrirte Kataloge der XVII., XVIII., XIX, XX., XXI. Wanderausstellungen.

*) Sobko, Wörterbuch russischer Künstler seit dem XI. Jahrhundert. (In Vorbereitung.)

Hermann Bahr, Russische Kunst, Magazin für Literatur 1892, 42.

Th. Tolstoï:

*) Erinnerungen des Grafen Th. Tolstoï. Russkaja Starina 1874.

*) Katharina Junge: Kindheit und Jugend des Grafen Theodor Petrowitsch Tolstoï. Russisches Kunstarchiv [Russkij chudoshestwennij Archiw] 1892, p. 7, 62.

Vgl. auch: Bas reliefs allégoriques gravés au trait en mémoire des événements de la guerre de 1812, 1813 et 1814. Inventés et exécutés par le Comte Théodore Tolstoi, St. Petersburg 1818.

Kiprensky:

*) Seine Biographie in der Chudoshestwennaja Gaseta 1840, Buch II, Nr. 13.

Wenezianow:

*) Petrow: Alexeï Gawrilowitsch Wenezianow, der Vater der russischen Volksmalerei. Russkaja Starina 1878, Oktober, November.

Brülow:

Ed. Dobbert, Karl Brülow. Eine Skizze aus der russischen Kunstgeschichte. St. Petersburg 1871.

*) Somow, K. P. Brülow und seine Bedeutung in der russischen Kunst. St. Petersburg 1876.

*) Stassow, Von der Bedeutung Brülows und Iwanows in der russischen Kunst. Russischer Bote [Russkij Wjestnik] 1861, Nr. 9 und 10.

*) Petrow, K. P. Brülow, »Das Nordlicht« [Ssewernoe Ssijanie] 1862, p. 675, 725.

*) Gogol, »Der letzte Tag von Pompeji«. Gogols Werke, Ausgabe 1867, Bd. II.

*) Ramasanow, K. P. Brülow (in seinen Materialien etc.).

Th. A. Bruni:

A. S., Th. A. Bruni. Pschela 1875, Nr. 35 p. 425.

H. Siemiradzky:

*) Bulgakow, Die Bilder v. H. J. Siemiradsky. St. Petersburg 1890.

Sternberg:

*) Stassow, Der Maler Sternberg. Wjestnik isjastschnych Isskusstw, 1887 p. 365.

Fedotow:

*) A. J. Somow, Paul Andreewitsch Fedotow, St. Petersburg 1878.

*) Bulgakow, P. A. Fedotow und seine Werke (reich illustrirt), St. Petersburg 1893.

Fedotow in der Galerie Tredjakow, Russkij Chudoshestwennij Archiw 1892.

Alexander Iwanow:

*) Botkin, Alexander Andreewitsch Iwanow. Sein Leben und Briefwechsel 1806—1858.

*) Petrow, A. A. Iwanow. Ssewernoje Ssijanie 1864 p. 213.

*) Briefe A. J. Iwanows an seinen Sohn. Russkij Chudoshestwennij Archiw 1892, p. 22, 87, 152.

Darstellungen aus der heiligen Geschichte. Hinterlassene Entwürfe von Alexander Iwanoff. Berlin 1879—1887, Heft 1—14.

Sarianko:

*) Perow, Unsere Lehrer. Kunstjournal [Chudoshestwennij Shurnal] 1881, Band p. 181, 337.

Perow:

Sobko et Rowinsky, Vassili Perof, sa vie et son oeuvre. 60 Phototypies d'après les tableaux du maître. St. Petersburg 1892 (Texte russe et français).

N. Sobko, Basil Peroff. Magazine of Art 1886, June.

N. Sobko, Catalogue détaillé de l'Exposition posthume des Oeuvres de Peroff (1833—1882) avec une notice biographique sur l'artiste. St. Petersburg 1883 (texte russe et français).

Werestschagin:

*) Stassow, Wassilij Wassiljewitsch Werestschagin. Wjestnik Isjastschnych Iskusstw. 1883, Heft I und II).

Sobko, Battle and Travel. Magazine of Art 1884.

L. Hugonnet, L'Art 1879, 265.

A. Rosenberg, Grenzboten, 1882, 8.

L. Pietsch, W. W. Werestschagin, Nord und Süd, Juni 1883.

Schultze, Der Maler W. Werestschagin, Russische Revue, 1883, 6.

Helen Zimmern, Art Journal 1885, p. 9 u. 38.

W. Selbst, W. Werestschagin in Paris, Balt. Monatsschrift, 1888, 3. Heft.

Hodgetts, Vassili Veretschagin, The Academy, 1888, Nr. 858.

Stschedrin:

*) Die Bedeutung Stschedrins als Begründer der russischen Landschaftsmalerei. Wjestnik Isjastschnych Iskusstw. 1887, Band I, p. 97.

J. Aiwasowsky:

Bulgakow, Die Neuen Bilder des Professor J. K. Aiwasowsky, Petersburg 1891.

Worobjew:

*) Petrow, M. N. Worobjew und seine Schule. Wjestnik Isjastschnych Iskusstw. Band VI, 1888, Lieferung 4, p. 279

Schischkin:

*) Bulgakow, Bilder und Zeichnungen des Professors J. J. Schischkin. St. Petersburg.

Theodor Wassiljew:

*) Briefe Wassiljews an Kramskoï (Vorwort von Stassow) Wjestnik Isjastschnych Iskusstw. 1889, Heft IV und V.

*) Briefe Wassiljews an Andere. Wjestnik Isjastschnych Iskusstw. 1890, Hefte III, IV, V.

*) Wassiljew in der Galerie Tredjakow. Russkij Chudoshestwennij Archiw 1892, p. 209.

Kuindshi:

*) N. Alexandrow, die Bedeutung Kuindshis. Chudoshestwennij Shurnal 1881, p. 21.

Kramskoï:

*) A. Ssuworin, J. N. Kramskoï, sein Leben und Briefwechsel, St. Petersburg 1888.

*) W. A. Woskressensky. Aesthetische Anschauungen Kramskoï's. Wjestnik Isjastschnych Iskusstw., Band VI, 1888, Heft 5.

*) Kramskoï in der Galerie Tredjakow. Russkij Chudoshestwennij Archiw 1892 p. 109.

*) Erinnerungen J. E. Repins: J. N. Kramskoï. Russkaja Starina 1882, Mai.

Konstantin Makowsky:

*) Bulgakow, Die Bilder K. Makowskys, St. Petersburg.

Wladimir Makowsky:

*) N. Alexandrow, Das Talent Wl. Makowskys. Chudoshestwennij Shurnal 1881, p. 93.

*) A. A. Kisselew, W. E. Makowsky als Genremaler. Artist. 1893, Nr. 29 p. 48.

Photogravures d'après les tableaux de Wladimir Makowsky, Edition Kousnetzow, (bis jetzt sind 8 Lieferungen erschienen).

Répin:

*) W. Stassow, J. E. Répin. Ptschela 1875, Nr. 3 p. 41.

*) W. M., J. E. Répin, Charakteristik. Artist 1893, Nr. 26, 27, 29.

Album de J. E. Répin, édité par E. Cavos, St. Petersburg 1891.

J. Norden, Ilja Répin, Zeitschrift für bild. Kunst, N. F. III, 5, 1892.

Schwartz:

*) W. Stassow, G. Schwartz Wjestnik Isjastschnych Iskusstw., 1884, Band I, p. 25, 113.

Surikow:

*) W. M. Micheew, W. J. Surikow. Artist 1891, Nr. 16 p. 61.

Cap. XLIV.

Allgemeines:

American Art Review. A Journal devoted to the Practice, Theory, History etc. of Art. 2 vols., Boston 1880/81.

American Landscape. The National Gallery of American Landscapes. New-York-Boston. O. J.

S. G. W. Benjamin, Art in America. A critical and historical sketch. With 99 engravings on wood, New-York-London 1880.

Derselbe: Our American artists. With 12 Portraits, sketches of studios and wood-engravings from paintings, Boston 1880.

William C. Brownell, The Art Schools of Philadelphia. »Scribners Monthly«, Sept. 1879.

Champlin, Cyklopaedia of Painters. ed. by Perkins.

C. E. Clement and L. Hutten, Artists of the nineteenth Century, 2 vols., Boston 1879.

J. E. Freeman, Gatherings from an Artists Portfolio. Boston 1883.

H. W. French, The Pioneers of Art in America. Art and Artists in Connecticut. Illustrations. Boston, New-York 1879.

P. G. Hamerton, English and American Painting. »The International Review«, Febr. and May 1879.

W. J. Hoppin, Esquisse d'une Histoire de la Peinture aux Etats-Unis d'Amérique. L'Art Vol. VI., p. 97, 136, 157. Paris 1876.

Die Kunst auf der Weltausstellung zu Philadelphia. Zeitschrift für bildende Kunst. Bd. 11, 1876 p. 326, 12, p. 43, 142, 204, 239.

Horatio N. Powers, L'Art en Amérique. L'Art 1876, II. p. 171.

G. W. Sheldon, American Painters: Biograph. Sketches of 50 leaving American Artists, with 83 examples of their works. Illustr. New-York 1879. Neue Auflage, London 1884.

Derselbe: Recent Ideals of American Art, New-York und London 1891.

C. Tardieu, La Peinture à l'Exposition Universelle de 1878. Etats-Unis. L'Art 1878 Vol. XV., p. 197.

H. T. Tuckermann, American Artist Life, comprising Biographical and Critical Sketches. New-York 1867.

H. J. Wilmot-Buxton and S. R. Koehler, English and American Painters, London 1883.

Charles de Kay, Movements in American Painting, Magazine of Art 1887 p. 37.

J. C. van Dyke, How to judge of a Picture, New-York 1889.

Die nordamerikanische Kunst seit ihrem Beginne, »Hamburger Nachrichten« 1892, 17/18.

Cornelius Gurlitt, Die amerikanische Kunst in Europa, in »Hanfstängls Kunst Unserer Zeit« 1892.

Robert Koehler, Die Entwicklung der schönen Künste in den Vereinigten Staaten von Nordamerika, Kunst für Alle 1893, Heft 15—17.

L. Lefèbvre. Les peintres américains à l'exposition universelle de Chicago, L'Art 1893, Nr. 705.

The Century magazine und Harpers monthly magazine; — passim.

Allston:

Outlines and Sketches by Wash. Allston, engraved by J. and S. W. Cheney 18 Plates. Boston 1850.

M. F. Sweetser, Artist Biographies, Boston 1878/79, Bd. 14 Allston.

Rudolf Doehn, Der Maler-Dichter Washington Allston, »Unsere Zeit« 1881, I. 616.

M. G. van Renselaer, Magazine of Art 1889 p. 145.

Bierstadt:

S. R. Koehler, Zeitschrift für bildende Kunst V 1870, p. 65.

George L. Brown:

S. R. Koehler, Zeitschrift für bildende Kunst VI 1871, p. 61.

Kruseman van Elten:

Art Journal 1878, p. 170.

S. R. Koehler, American Art Review 1880 p. 100 ff.

A. F. Bellows, A. T. Bricher, J. W. Casilear, J. M. Hart:

Art Journal 1877 p. 46, 174, 230, 314.

A. van Beest:

Aug. Demmin, Le Peintre de Marine A. v. Beest, Notice Biographique, Paris 1865.

Frederick Church:

Art Journal 1879, p. 238.

L'Art 1881, IV. p. 156.

Swain Gifford:

S. R. Koehler, American Art Review, 1880, 10.

F. A. Bridgman:

Art Journal 1879, p. 155.

George Hitchcock:

Lionel G. Robinson, Art Journal 1891, p. 289.

Sargent:

S. A. M. Stevenson, Art Journal 1888, 65.

Winslow Homer:

Art Journal 1879, p. 54.

Innes:

Art Journal 1877, p. 110.

George Fuller:

Charles de Kay, Magazine of Art, 1889, p. 349.

Peter Moran:

Art Journal 1879, p. 26.

John Appleton Brown:

Art Journal 1879, p. 74.

Chase:

M. G. van Renselaer, W. Merrit Chase, American Art Review, 1881, 4.

Ueber vervielfältigende Künste:

S. R. Koehler, The works oft he American etchers. American Art Review 1880.

J. Comyns Carr, La Gravure sur bois en Amérique, L'Art 1881, I. 3, 11.

S. R. Koehler, Fr. Jüngling und der amerikanische Holzstich, Zeitschrift für bild. Kunst, NF. II., 1891, 4.

E. Bale, Mr Timothy Cole and American Wood-engraving, Magazine of Art, Februar 1893, Nr. 148.

Henry James, Our Artists in Europe (F. D. Millet, Edw. Abbey, Alfred Parsons etc.) Harpers Magazine, Juni 1893.

Cap. XLV.

Cornelius Gurlitt und Hermann Helferich haben wohl hauptsächlich das Verdienst, die Basis für die neuere Kunstkritik in Deutschland geschaffen zu haben. Ausser ihnen sind von jüngeren Schriftstellern besonders Hermann Bahr, Benno Becker, H. E. von Berlepsch, Max Bernstein, Oskar Bie, O. J. Bierbaum, G. Conrad, Julius Elias, Alfred Freihofer, Richard Graul, Franz Hermann (Meissner), L. Kaemmerer, Jul. Levin, H. A. Lier, L. Marholm, Alfr. Gotth. Meyer, Karl Neumann, Momme Nissen, Karl von Perfall, H. Rosenhagen, Max Schmid, Paul Schumann, Franz Servaes, Clemens Sokal, Henry Thode, Carl Vinnen, Theodor Volbehr, G. Voss u. A. mit feinsinnigem Verständniss der neuen Bewegung gefolgt.

Ad. Lier:

Nekrolog: C. A. Regnet, Zeitschrift f. bild. Kunst, 1883, B. 2, Allg. Zeitung, 1883, Beil. 326.

Ausstellung der Werke von A. Lier u. A. in der Kgl. Nationalgalerie, Berlin 1883.

H. A. Lier, Zeitschrift f. bild. Kunst, 1887, XXII., 229.

Josef Wenglein:

F, Pecht, Kunst für Alle, Jahrgang VIII, Heft 12.

Derselbe, Deutsches Kunstblatt, 1883, 3.

Liebermann:

Paul Leroi, Silhouettes d'artistes contemporains, L'Art 1883, 405.

H. Helferich, Studie über den Naturalismus und Max Liebermann, Kunst für Alle, 1887, II. 209, 225.

Fr. Hermann (Meissner), Freie Bühne, 1890.
Derselbe, Westermanns Monatshefte, Sept. 1892.
Richard Graul, Graphische Künste, 1892.
Ludwig Kaemmerer, Zeitschrift für bildende Kunst, August und Sept. 1893.

Skarbina:

F. Hermann, Zeitschrift für bildende Kunst, 1892.

Ueber das Wiener Kunstleben der Gegenwart:

C. v. Lützow, Die Kunst in Wien unter der Regierung Franz Josephs I. Graphische Künste XII, 1.

Robert Russ:

Richard Graul, Graphische Künste XII, 55.

Emil Schindler:

Nekrolog Chronique des Arts 1892, 28, Kunst für Alle, VII. 1, Kunstchronik NF. III. 32. Allgemeine Kunstchronik 1892, Nr. 25.
H. Fischel, Graphische Künste 1893, 3.

Rob. Haug:

F. Hermann, Graphische Künste, XV. 1892, 4.

Die Karlsruher Landschafter:

F. Pecht, Die Karlsruher Landschafterschule, Kunst für Alle, 1890, 10.

Gleichen-Russwurm:

H. Helferich, Gemälde von Baron Gleichen-Russwurm und Böcklin, Nation 1889, 33.

Piglhein:

R. Muther, Zeitschrift für bildende Kunst, 1887, XXII. p. 165.

G. Kuehl:

R. Graul, Graphische Künste, XVI. 1893, Heft 1.

Bartels:

H. Weizsäcker, Graphische Künste XVI, 1893, Heft 2.

Cap. XLVI.

Hermann Bahr, Kritik der Moderne, Zürich 1890.
Derselbe, Décadence, Nation 1891, 40.
Victor Rott, Kunst und Mystik, Atelier 1892, 57.
Clemens Sokal, Paul Verlaine, Beilage zur »Allg Ztg.« 1892.
H. Mazel, Tendances religieuses de l'Art contemporain, L'Art 1891, 653.
Benno Becker, Die Ausstellung der Secession, Kunst für Alle, August 1893.
Arthur Symons, The decadent movement in literature, Harpers Monthly, November 1893.

Cap. XLVII.

Ueber die Culturbewegung im Allgemeinen:

T. H. S. Escott, England: its People, Polity and Pursuits, London 1890.

William Blake:

Alexander Gilchrist, Life of W. Blake. With selections from his poems and writings, 2 vols, London 1863.

Swinburne, William Blake, a Critical Essay, London 1868.

William Blake, Artist, Poet and Mystik, The New Quarterly Review, April 1874.

J. W. Comyns-Carr, Les dessins de William Blake, L'Art 1875, II 169 und 205 III, 1.

J. Beavington Atkinson, Exhibition of the Works of W. Blake, Portfolio 1876, p. 67.

Works by W. Blake, reproduced in facsimile from the original editions (Coloured illustrations), London 1876.

W. B. Scott, W. Blake, Etchings from his works, London 1878.

The poetical works of W. Blake, Lyrical and miscellaneous. Edited with a prefatory memoir by William Michael Rossetti, London 1890.

David Scott:

William Bell Scott, Memoir of David Scott, London 1850.

Mary M. Heaton, L'Art 1879, IV. 73.

Thomas Gray, David Scott and his works, Plates, London 1884.

Rossetti:

William Sharp, Dante Gabriel Rossetti and Pictorialisme in Verse, Portfolio 1882, p. 176.

Derselbe, Dante Gabriel Rossetti, A record and a study, London 1882.

William Tirebuck, Dante Gabriel Rossetti, his works and influence, London 1882.

T. Hall Caine, Recollections of Dante Gabriel Rossetti, London 1882.

F. G. Stephens, The earlier works of Rossetti, Portfolio, Mai 1882.

Sidney Colvin, Rossetti as a painter, Magazine of Art, März 1883.

W. Tirebuck, Nekrolog im Art Journal, Januar 1883.

R. Waldmüller, Dante Gabriel Rossetti, Dichter und Maler, Allgemeine Zeitung 1883 B. 344.

Notes on Rossetti and his works, Art Journal, Mai 1884 ff.

William Michael Rossetti, Vorrede zu der zweibändigen Ausgabe der Werke seines Bruders, London 1883.

Franz Hüffer, Dante Gabriel Rossetti, Leipzig 1883.

J. Beavington Atkinson, Contemporary Art, Poetic and Positive. Rossetti and Tadema, Linnell and Lawson, Blackwoods Magazine, März 1883.

Theodore Watts, The Truth about Rossetti, Nineteenth Century, März 1883.

F. G. Stephens, The earlier Works of Rossetti, Portfolio 1883, p. 87 u. 114.

Theodore Duret, Les expositions de Londres, Dante Gabriel Rossetti, Gazette des Beaux Arts 1883, II. 49.

David Hannay, The paintings of Rossetti, National Review, März 1883.

Helen Zimmern, Aus London, D. G. Rossetti, Westermann's Monatshefte, August 1883.

Harry Quilter, The Art of Rossetti, Contemporary Review, Februar 1883.

W. M Rossetti, Notes on Rossetti and his Works, Art Journal 1884, 148, 164, 204, 255.

F. G. Stephens, Ecce ancilla domini, Portfolio 1888, p. 125.

William Michael Rossetti, D. G. Rossetti as designer and writer, London 1889.

Wilhelm Weigand, Gegenwart 1889 p. 38 und in seinen »Essays«.

F. G. Stephens, Beata Beatrix, Portfolio 1891, 45.

Derselbe, Rosa Triplex, By D. G. Rossetti, Portfolio 1892, p. 197.

Shields:

F. G. Stephens, Frederick John Shields and his Work, Portfolio 1884, p. 134.

Burne Jones:

Sidney Colvin, Portfolio 1870, 17.

F. G. Stephens, Portfolio 1885, p. 220 u. 227.

Birmingham Museum and Art Gallery. Catalogue (with notes) of the collections of Paintings by G. F. Watts and E. B. Jones, Birmingham 1886.

F. G. Stephens, Portfolio 1889, p. 214.

Derselbe, M. Burne Jones' Mosaics at Rome, Portfolio 1890, Mai.

Malcolm Bell, E. B. Jones, London 1892.

André Michel, Journal des Débats, 15. März 1893.

Cornelius Gurlitt, Die Praerafaeliten, eine britische Malerschule, Westermann's Monatshefte, Juli 1892.

P. Leprieur, Burne Jones, decorateur et ornemaniste, Gazette des Beaux Arts 1892, II 381.

Arthur Hughes:

William Michael Rossetti, Portfolio 1870, 113.

J. M. Strudwick:

G. Bernhard Shaw, Art Journal 1891, p. 97.

Walter Crane:

F. G. Stephens, The designs of Walter Crane, Portfolio 1891, 12, 45.

Cornelius Gurlitt, Gegenwart 1893.

Peter Jessen, Zeitschrift für bildende Kunst 1893.

Watts:

J. Beavington-Atkinson, Portfolio 1870, 65.

F. W. Myers, On Mr. Watts pictures, Fortnightly Review, Febr. 1882.

Derselbe: Stanzas on Mr. Watts collected Works, London 1882.

H. Quilter, The art of Watts. Contemporary-Review, Febr. 1882.

Walter Armstrong, George Frederick Watts, L'Art 1882, p. 379.

Barrington, The Painted Poetry of Watts and Rossetti, Nineteenth Century, Juni 1883.

Pfeiffer, On two pictures by G. F. Watts, Academy 1884, 627.

M. H. Spielmann, The Works of Mr. G. F. Watts with a Catalogue of his Pictures. Pall Mall Gazette »Extra« Nr. 22. London 1886.

F. G. Stephens, G. F. Watts, Portfolio 1887, p. 13.

Helen Zimmern in Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1892.

Hermann Helferich, Kunst für Alle, Dezember 1893.

Cap. XLVIII.

Whistler:

Art and Art Critics (die Schrift gegen Ruskin), 5. Auflage, London 1878.

Mr. Whistlers »Ten O'clock«. Three Lectures delivered in London 1885. London 1888.

The gentle art of making enemies, London 1892.

F. Wedmore, Mr. Whistlers Theories and Art 1879. Nineteenth Century, August 1879.

Theod. Duret, James Whistler, Gazette des Beaux Arts, April 1881, I. 365.

Fr. Wedmore, Mr. Whistlers pastels, Academy 1881, 458—460.

Derselbe: Four Masters of Etching (Whistler, Legros, Seymour Haden, Jacquemart), London 1883.

Walter Dowdeswell, Art Journal 1887, p. 97.

A. C. Swinburne, Mr. Whistlers Lecture on Art, Fortnightly Review 1888.

Cornelius Gurlitt, Die amerikanische Kunst in Europa, in Hanfstängls ›Kunst unserer Zeit‹ 1892.

20 Photographien nach Whistlers Bildern sind in dem Whistler-Album, Paris, Boussod-Valadon 1892 publicirt.

Monticelli:

Adolphe Monticelli. Vingt Planches d'après les tableaux originaux de M. et deux portraits de l'artiste lithographiés par A. M. Lauzet, accompagnés d'une étude biographique et critique de Paul Guigou et d'un poème liminaire de Fernand Mazade. Paris, Boussod Valadon et Cie. 1890.

Ueber die Schotten:

Walter Armstrong, Scotish Painters, Portfolio 1887, p. 53—227, auch separat unter dem Titel Scotish Painters, a critical Study. Mit Illustr. London, Seeley und Co. 1888.

John Mackintosh, The History of Civilisation in Scotland, Aberdeen, A. Brown u. Co. 1887.

Robert Brydell, Art in Scotland, its origin and progress, Edinburg u. London, W. Blackwood u. Sons 1889.

Cornelius Gurlitt, Die Kunst in Schottland, Westermanns Monatshefte November und Dezember 1893.

Thomas Faed:

James Dafforne, Art Journal 1871, p. 1 u. 62.

John Faed:

James Dafforne, Art Journal 1871, p. 237.

Erskine Nicol:

James Dafforne, Art Journal 1870, p. 65.

Al. Nasmyth:

Alexander Fraser, Art Journal 1882, p. 208.

John Macwhirter:

James Dafforne, Art Journal 1879, p. 9.

Hamilton Macallum:

James Dafforne, Art Journal 1880, p. 149.

George Reid:

J. M. Gray, Art Journal 1882, p. 361.

Mr. George Reids Drawings of Edinburgh, Portfolio 1891, 20.

Orchardson:

James Dafforne, Art Journal 1870, p. 233.

Al. Meynell, Our living artists, W. Q. Orchardson, Magazine of Art 1881, 7.

Die Schule von Glasgow:

A. H. Millar, Scotish Art, Art Journal, März 1880, Scotish Art Review, Glasgow 1882 ff.; passim.

W. Armstrong, Scotish painters, Portfolio 1887.

Helen Zimmern, Schottische Maler, in Hanfstängls Kunst unserer Zeit 1890, I. 90
Die moderne schottische Malerei, Neue Züricher Zeitung 1891, 323.
H. Janitschek, Von moderner Malerei, Nation 1891, VIII. 7 ff.
Scotisch Art Review, Glasgow, Maclure, Macdonald & Co., Jahrgang 1885 ff. passim.

Cap. XLIX.

Gustave Moreau:

Les parias du Salon, L'Art 1876, III. p. 246.
Charles Tardieu, La peinture à l'exposition universelle de 1878, L'Art 1878 II. 319.
Ary Renan, G. Moreau, Gazette des Beaux Arts 1886, I. 377, II. 36.
Claude Phillips, Fables of La Fontaine by Gustave Moreau, Magazine of Art 1887, p. 37.
Karl Huysmans, A. Rebours, Paris 1892, passim.

Puvis de Chavannes:

A. Baignières, La peinture décorative au XIX. siècle: M. Puvis de Chavannes, Gazette des Beaux Arts, Mai 1881, I. 416.
Ed. Aynard, Les peintures décoratives de Puvis de Chavannes au Palais des arts, Lyon 1884.
Thiebault-Sisson, Puvis de Chavannes et son oeuvre, La Nouvelle Revue, Dezember 1887.
André Michel, Exposition de M. Puvis de Chavannes, Gazette des Beaux Arts 1888, I. 36.
Hermann Bahr, Zur Kritik der Moderne, Zürich 1890.
André Michel, Graphische Künste, XIV. 1892, 37.
A. Nossig, Allgemeine Kunstchronik 1893, Nr. 12.

Carrière:

G. Geffroy, La vie artistique. Préface d'Edmond de Goncourt. Pointe sèche d'Eugène Carrière, Paris, Dentu 1893.

Odilon Redon:

J. Destrée: L'oeuvre lithographique de O. R. Catalogue descriptif, Bruxelles 1891.

Félicien Rops:

T. Hippert u. J. Linnig, Le peintre-graveur hollandais et belge du XIX. siècle, Brüssel 1879.
Erastène Ramiro, Catalogue descriptif et analytique de l'oeuvre gravé de F. R., Paris, Librairie Conquet 1887.
Derselbe, Catalogue descriptif de l'oeuvre lithographique de F. R., Paris 1888.
K. Huysmans, L'art moderne, Paris 1889.

Fernand Khnopff:

Walter Shaw-Sparrow, Magazine of Art 1891, p. 37.

Cap. L.

Boecklin:

F. Pecht, Nord und Süd, 1878, IV. p. 288. Wiederabgedruckt in »Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts«, Nördlingen 1879, p. 180—202.
A. Rosenberg, Grenzboten 1879, I. p. 387—397.
Graf Schack, Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1881, p. 139—155.
O. Berggruen, Die Galerie Schack, Wien 1883.

Zwei neue Gemälde von A. Boecklin, Deutsche Rundschau, Juni 1883.

E. Koppel, Arnold Boecklin, Vom Fels zum Meer, Juli 1884.

Otto Baisch, A. B, Westermanns Monatshefte, August 1884, 37.

Guido Hauck, Arnold Boecklins Gefilde der Seligen und Goethes Faust, Berlin 1884.

F. Pecht, Zu Arnold Boecklins 60. Geburtstag, Kunst für Alle, 1887, III. 2.

Fritz Lemmermayer, Unsere Zeit, 1888, II. 492.

Helen Zimmern, Art Journal 1888, 305.

Berthold Haendke, A. B. in seiner historischen und künstlerischen Entwicklung, Hamburg 1890.

Hugo Kaatz, Der Realismus Arnold Boecklins, Gegenwart, 38, p. 168 (1890).

Carus Sterne, Arnold Boecklins Fabelwesen im Lichte der organ. Formenlehre, Gegenwart, 1890, 37, p. 21.

A. Fendler, A. B., Illustrirte Zeitung, 1890, Nr. 2310.

J. Mähly, Aus Arnold Boecklin's Atelier, Gegenwart 1892, 14.

Emil Hannover im Kopenhagener »Tilskueren«, 1892, p. 118.

Fr. Hermann Meissner, Gazette des Beaux Arts, Nr. 430 und 433, 1. April und 1. Juli 1893.

Derselbe in Hanfstängels Kunst unserer Zeit, December 1893.

Carl Neumann, Preussische Jahrbücher, Band 71, 1893, Heft 2.

Cornelius Gurlitt, Kunst für Alle 1894, Heft 2.

Ola Hansson, Seher und Deuter, Berlin 1894 p. 152 ff.

F. v. Ostini in Velhagen und Klasing Monatsheften 1894.

Vgl. das von der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft herausgegebene Boecklinwerk, 40 Blatt der hervorragendsten Werke des Künstlers in Photogravüre. München 1892.

H. v. Marées:

Conrad Fiedler, H. v. Marées, München, 1889. (1 Bd. Text, 1 Bd. Tafeln).

Derselbe: H. v. Marées auf der Münchener Jahresausstellung, Allgem. Zeitung, 1891, Beil. Nr. 150.

H. Janitschek, Die Nation 1890, Nr. 51.

Carl v Pidoll, Aus der Werkstatt eines Künstlers, Luxemburg 1890.

Cornelius Gurlitt, Gegenwart 1891, 1 ff.

Heinr. Wölfflin, Zeitschrift für bildende Kunst, 1892, Heft 4.

Emil Hannover im Kopenhagener »Tilskueren«, 1891, p. 1.

Franz Dreber:

I. Ausstellung in der Kgl. Nationalgalerie. Werke des Landschaftsmalers Heinrich Franz Dreber, Berlin 1876.

Hubert Janitschek, Zur Charakteristik Fr. Drebers, Zeitschrift für bildende Kunst, XI, 1876, p. 681.

Hans Thoma:

A. Spier, Hans Thoma, Gegenwart 37, 1890, p. 85.

Corn. Gurlitt, L. Ury und H. Thoma, Gegenwart 37, 1890, p. 125.

Derselbe: Hans Thoma, Kunst unserer Zeit, 1890, I. 55.

Franz Hermann, Zeitschrift für bild. Kunst, 3 NF. 1891, 225.

Henry Thode, Graphische Künste, 1892, XV. 1.

Vgl. auch: Zehn Bilder von Hans Thoma, Frankfurt, Keller 1893.

Hans Thoma und Henry Thode, Federspiel. Frankfurt a. M., Keller 1893.

Hans Thoma, 18 Photographien nach den Originalen des Meisters. Text von H. Thode, München, Hanfstängl 1892.

Die religiöse Malerei der Gegenwart:

G. Portig, Fr. Overbeck und die religiöse Malerei der Neuzeit, Unsere Zeit, 1887, II. 72.

Fr. M. Fels, Religiöse Motive in der neuen Malerei, Gegenwart 1890, Bd. 37, p. 165, 185.

C. Aldenhoven, Religiöse Kunst, Nation 1891, 51.

C. Gumpenberg, Ueber die künstlerische Behandlung religiöser Stoffe, Moderne Blätter 1891, 2.

Munkacsy:

G. Neuda, M. M., Oesterreichische Kunstchronik 1879, 6.

K. A. Regnet, Ueber Land und Meer, Band 47, Heft 13.

G. Guizot, Munkacsy et Paul Baudry, Gazette des Beaux Arts, Juni 1884.

O. Berggrün, Graphische Künste VII, 25.

A. Rosenberg, Grenzboten 1884, Heft 11.

Ueber das Bild »Christus vor Pilatus«: R. Hoffmann, Kirchliche Monatsschrift 1884, III. 6; A. Lichtwark, Gegenwart 1884, 7.

Ed. v. Gebhardt:

Ad. Rosenberg, E. v. G., ein Maler der Reformation, »Vom Fels zum Meer«, Dezember 1884.

Fritz Bley, Kloster Loccum, Kunst für Alle, Bd. II, p. 195.

v. Uhde:

Paul Leroi, L'Art 1882.

André Michel, Gazette des Beaux Arts 1885.

F. Reber, Kunst für Alle, I. Jahrgang, 1886.

H. Lücke, Zeitschrift für bildende Kunst 1887.

M. Bouchon und A. Pigeon in »Le Passant« 1887.

J. Lafenestre, Revue des deux mondes 1887.

Karl Huysmans, Revue contemporaine 1887.

Jules Lemaître, Journal des Débats, Mai 1887.

Claude Phillips, Art Journal 1889, p. 65.

L. Frank in »De Vlaam'sche School, Jahrgang 1891.

Unsignirt in The Art Review, Band 1, Nr. 5.

R. de la Sizeranne in La Grande Revue, Jahrgang 4, Nr. 10.

Richard Graul, Graphische Künste 1892, XV. 6.

Otto Feld, Nord und Süd, Juni 1893.

O. J. Bierbaum, Fr. v. Uhde, München, Albert 1893.

Derselbe, in »Die Gesellschaft« 9. Jahrgang 1893, Heft 1.

Franz Hermann Meissner, Westermanns Monatshefte, October 1893.

v. Hofmann:

W. Bode, Preussische Jahrbücher, Mai 1893.

Stuck:

Stuck-Album, Text von Bierbaum, München, Albert 1893.

Stauffer-Bern:

Otto Brahm, Karl Stauffer-Bern, Sein Leben und Briefwechsel, Stuttgart 1892.

August Schricker, Nord und Süd, December 1893.

Otto Greiner:

R. Graul, Graphische Künste XV., 1892, 4.

Max Lehrs, Die moderne Lithographie, ebenda, Dezember 1893.

Klinger:

Georg Brandes, Moderne Geister, Frankfurt a. M. 1887, p. 57 ff.

Wilhelm Bode, Berliner Malerradirer, »Graphische Künste« 1890, XIII. p. 45 ff.

Alfred Gotthold Meyer, Max Klingers Todesphantasien,, in der Wochenschrift »Deutschland« herausgegeben von Fritz Mauthner, Glogau 1889.

Wilhelm Weigand, M. K., Münchner Neueste Nachrichten 1891, Nr. 116.

Fr. v. Ostini, Eine Klinger-Ausstellung in München, Münchner Neueste Nachrichten 1891, Nr. 125.

Fr. Hermann, Westermanns Monatshefte 1891, 421.

O. J. Bierbaum, Moderne Blätter 1891, 2.

Das auf pag. 130 gegebene Porträt stellt nicht den in London thätigen *John R. Reid,* sondern *George Reid, P. R. S. A.* in Edinburg dar. Pag. 272 Zeile 6 lies statt 1856 — 1857; pag. 276 Zeile 23 statt Bacchantenzug — Aurora; pag. 279 Zeile 5 statt norwegischen — schwedischen; pag. 286 Zeile 32 statt 1833 — 1883; pag. 293 Zeile 24 statt lappländische — uppländische; pag. 299 Zeile 3 statt Stockholm — Göteborg; pag. 322 Zeile 12 statt Krieg — Grieg; pag. 329 Zeile 2 statt Petersburger Eremitage — Moskauer Privatbesitz; pag. 331 Zeile 5 statt Eremitage — Akademie der Künste; pag. 344 Zeile 15 statt Nicolaus II. — Nicolaus I.; pag. 349 Zeile 13 statt Gurkow — Gurko und statt Skowelew — Skobelew; pag. 353 Zeile 6 statt Lebedow — Lebedew; pag. 356 Zeile 8 von unten und pag. 357 Zeile 7 von unten statt Moskauer Akademie und Moskauer Professoren-Collegium — Petersburger Akademie und Petersburger Professoren-Collegium; pag. 363 Zeile 4 von unten statt Mussoryski — Mussorsky; pag. 364 Zeile 14 statt Norosowa — Morosowa. Der auf pag. 408 Zeile 4 von unten erwähnte L. Neubert ist 1892 gestorben.



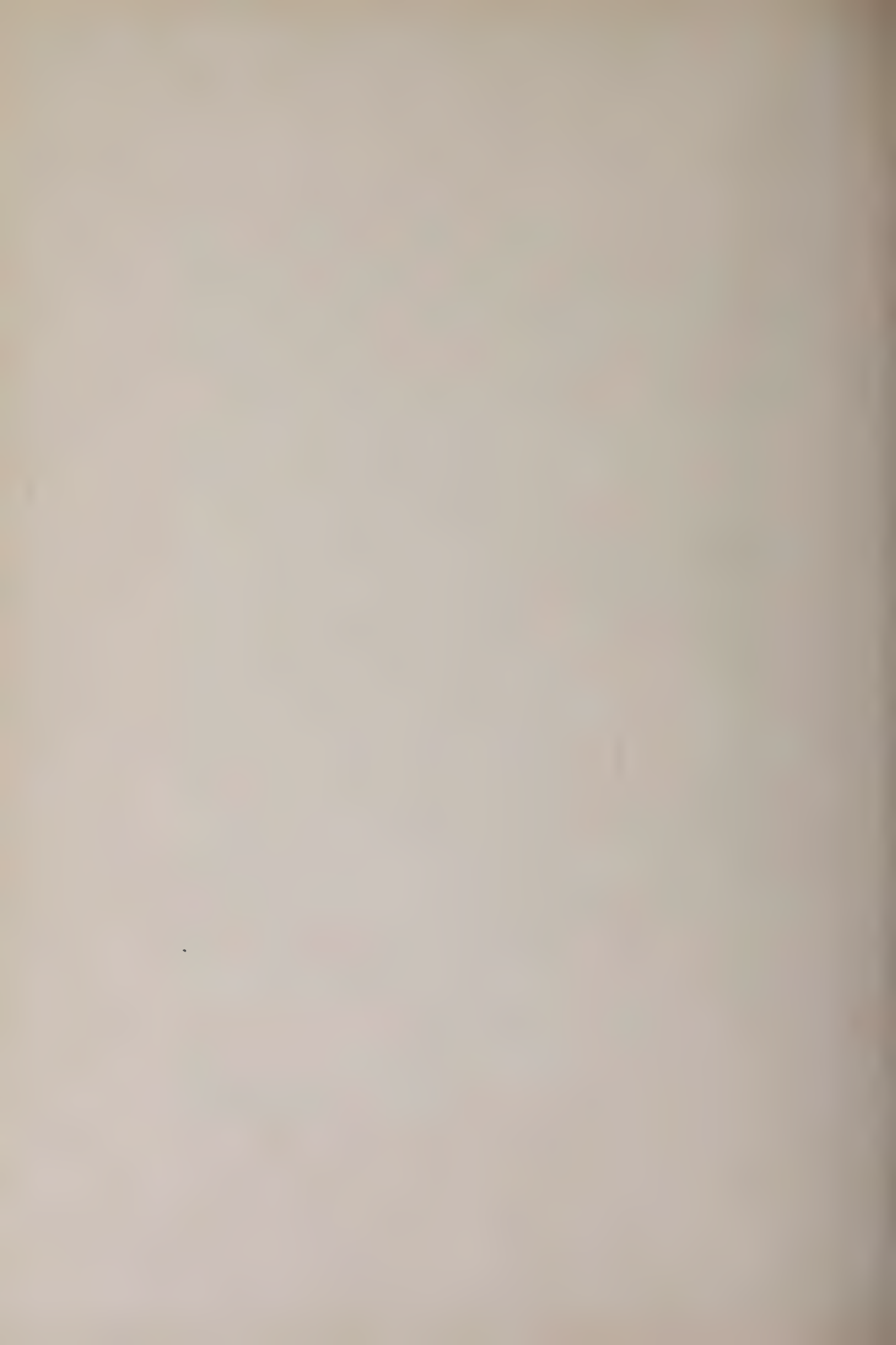
Verzeichniss der Abbildungen.

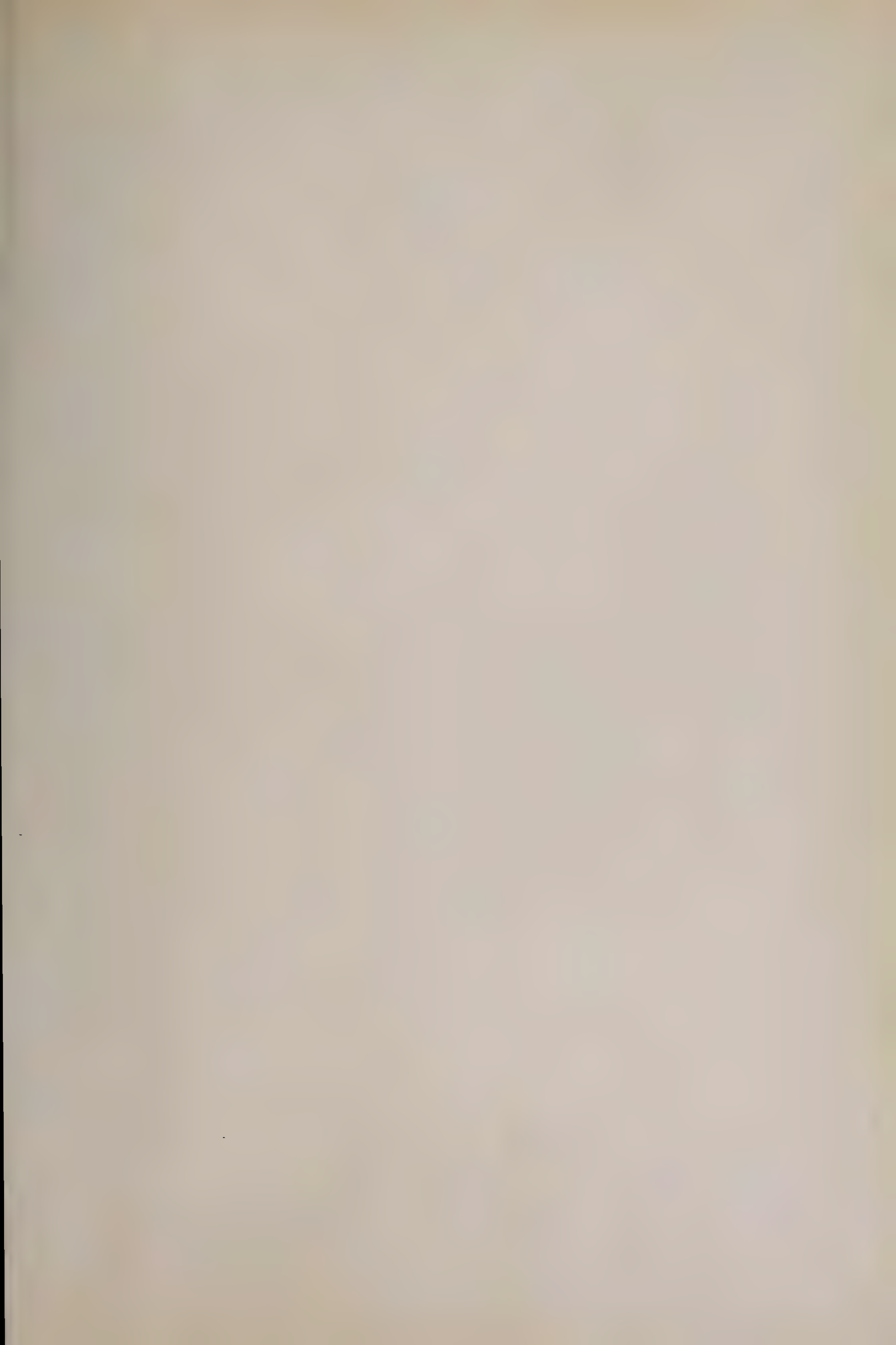


Künstlerverzeichniss.*)

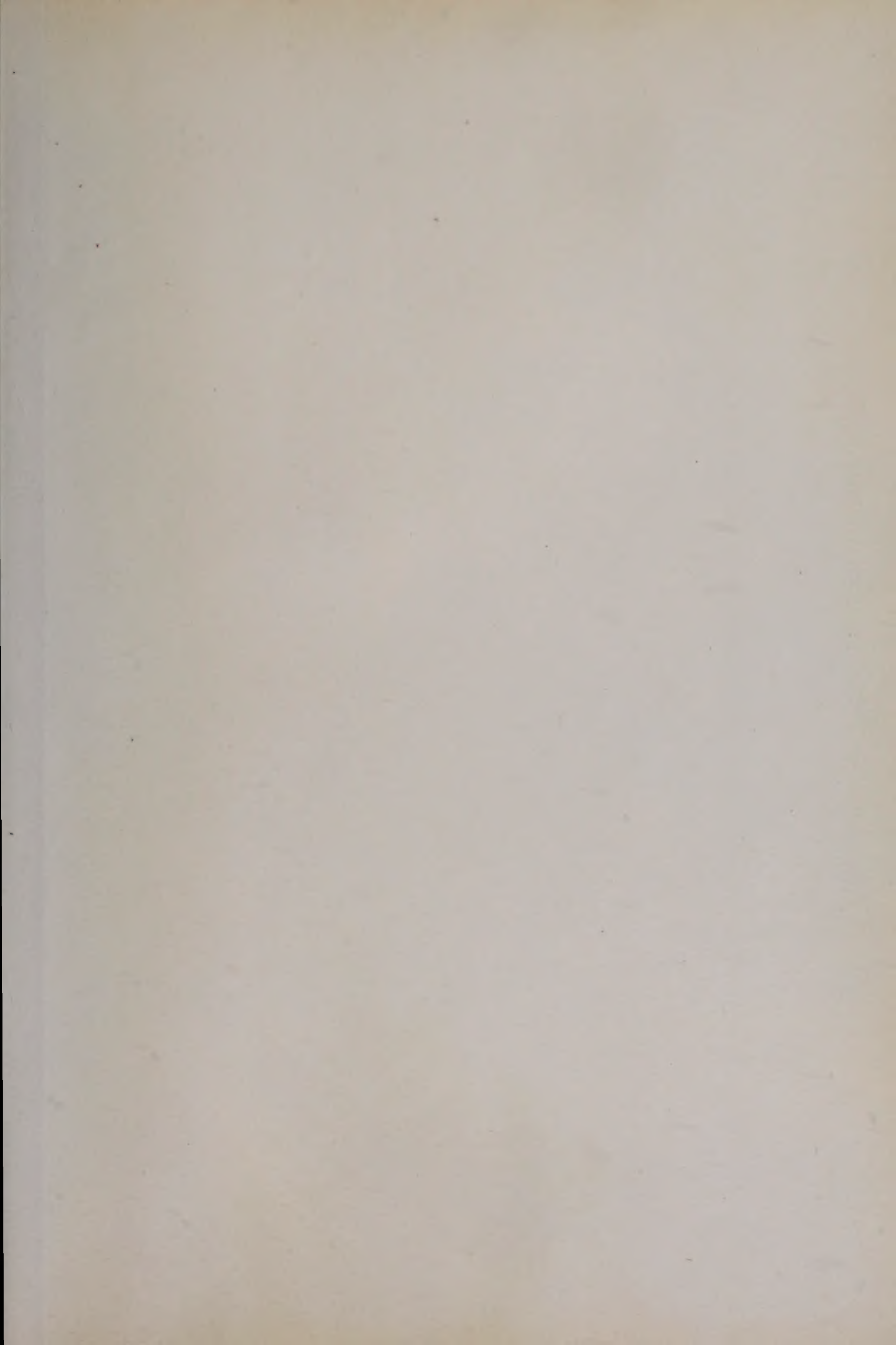
*) Ein brauchbares K[illegible] ist der Verfasser den Herren Emil Hannover in Kopenhagen, André Michel in Paris, Martinus Nyhoff im Haag und Max Rooses in Antwerpen [illegible] angegeben werden konnten, sind um gef. Einsendung der Notizen gebeten.

















GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00634 1537

